



Criando ícones: a construção da imagem das guerras pelas fotos

Vinicius Guedes Pereira de Souza

Artigo recebido em: 29/08/2013

Artigo aprovado em: 23/05/2014

DOI 10.5433/1984-7939.2014v10n16p85

Criando ícones: a construção da imagem das guerras pelas fotos *

Making icons: the build of the war image by photograph

Vinicius Guedes Pereira de Souza **

Resumo: *O presente artigo pretende analisar os mecanismos que levam determinadas fotografias, especialmente as de guerras, a se destacar no meio da enxurrada de imagens violentas que nos chegam todos os dias, tornando-se icônicas desses eventos. A ideia é tentar compreender quais elementos, como grande apelo emocional e larga veiculação, são comuns nessas fotografias e refletir um pouco sobre como essas imagens são construídas dentro e fora da câmera e sobre a importância de se retratar os conflitos.*

Palavras-chave: *Fotojornalismo. Guerra. Memória. Imaginário.*

Abstract: *This article analyzes the mechanisms that led certain photographs, especially war photos, to stand out of all the violent images that reach us every day, becoming iconic of these events. The idea is try to understand which elements, such as great emotional appeal and wide distribution on mass media, are common in these photographs and think a bit about how these images are constructed, in and out of the camera, and on the importance of portraying the war.*

Keywords: *Photojournalism. War. Memory. Imagery.*

* Versão revista e ampliada de trabalho apresentado no XVIII Congresso de Ciências da Comunicação da Intercom na Região Sudeste.

** Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Mestre em Comunicação pela UNIP. Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Casper Líbero. Professor do Celacc-ECA-USP e Fiam-Faam-FMU. Pesquisador do Alterjor-ECA-USP e Mediações Telemáticas em Grupos Sociais - UNIP. Fotógrafo, jornalista e documentarista independente. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Fotojornalismo, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação, fotografia, jornalismo, mídia alternativa, grande mídia memória e imaginário. E-mail: vgpsouza@uol.com.br

No fundo, a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba, ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa.

(Roland Barthes)

Dedicado ao professor Eduardo Peñuela Cañizal (*in memoriam*)

Introdução

O presente artigo pretende analisar os mecanismos que levam determinadas fotografias, especialmente as de guerras, a se destacar no meio da enxurrada de imagens, algumas inclusive de extrema violência, que nos chegam todos os dias pelos jornais, TVs, internet e redes sociais, tornando-se icônicas desses eventos. A ideia é tentar compreender quais elementos, como grande apelo emocional e larga veiculação pelos meios de comunicação em massa, são comuns às fotografias que melhor representam um conflito específico (e para isso escolhi seis imagens de grande divulgação pública vindo desde as primeiras guerras fotografadas até a recente invasão do Iraque) e refletir um pouco sobre como essas imagens são construídas dentro e fora da câmera e sobre a importância de se retratar os conflitos. Para tanto, recorro às ideias de autores como Roland Barthes em sua análise do *Stadium* na construção fotográfica, Philippe Dubois quando fala sobre as categorias da imagem, Vilém Flusser filosofando sobre o pensamento baseado em imagens (o raciocínio mágico-imagético-circular), as considerações históricas de Jorge Pedro Sousa quanto às primeiras fotos de guerra e a evolução dos meios de comunicação, Muniz Sodré acerca das modernas mídias de massa, entre outros. Irei recorrer, ainda, a jornalistas e fotógrafos famosos por suas coberturas de guerras como John Pilger e James Natchwey para tentar contextualizar a forma de se retratar hoje os conflitos.

Preâmbulo

Na assim chamada “Era da Informação”, todos têm acesso a uma imensa profusão de imagens que poderia facilmente levar a uma tal confusão de significados que nos “afogariamos” num mar de formas e cores que se tornariam rapidamente incompreensíveis. Roland Barthes, em seu clássico *A Câmara Clara* (1984), já descrevia a irritação que o tomava ao ver as fotografias se multiplicando à sua frente como “erva daninha” (BARTHES, 1984, p.32) - isso numa época pré-internet e antes das câmeras serem integradas aos telefones celulares e do surgimento (e sucesso comercial) de redes sociais baseadas em compartilhamento de fotografias como o Instagram.

Precisamos, portanto, separar, escolher, organizar e hierarquizar as informações que nos chegam de todos os lados, para podermos navegar entre os sentidos propostos pelos meios de comunicação de massa e traçarmos nossos próprios rumos nesse oceano de imagens. Por isso, é importante entender os processos que levam uma imagem específica a se tornar representativa, icônica ou até simbólica de um determinado evento, especialmente fotos de conflito.

As fotos que mexem com a gente

Antes, contudo, é fundamental analisar o que leva uma fotografia, de modo geral, a se destacar das demais. Nesse ponto, o retorno a Barthes (1984) é indispensável, com sua teoria de *Punctum* e *Studium*. Grosso modo, segundo ele, são esses elementos presentes em uma foto que fazem com que uma imagem “mexa” conosco, atingindo-nos no campo emocional e garantindo um lugar em nossa memória. O *Punctum* é um elemento totalmente individual, irracional, geralmente vindo de um detalhe que me “*punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p.46), mas que não foi pensado pelo fotógrafo para esse fim, sendo produto de

um acaso, de modo que não interessa analisá-lo aqui. Já o *Studium*, apesar de não trazer o impacto emocional do *Punctum*, sempre está relacionado à cultura geral de uma sociedade e, portanto, tem a possibilidade de se inserir mais facilmente no imaginário e na memória coletiva, se e quando a foto for disponibilizada por um grande fluxo de informações, que a faça chegar a esse público ávido por devorar e ser devorado pelas imagens, como diz Baitello Jr. (2005).

O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto médio, quase como um amestramento. Eu não via, em francês, palavra que exprimisse essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *Studium*, que quer dizer, pelo menos de imediato, 'estudo', mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *Studium* que me interesso por muitas fotografias [...] pois é culturalmente (essa conotação está presente no *Studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (BARTHES, 1984, p.45-46).

O *Studium* seria constituído, primeiro, pela capacidade técnica do fotógrafo (estudo) em escolher ângulo, iluminação, abertura de diafragma, tempo de exposição, câmera, objetiva etc., que permitirão ao *Operator* construir uma mensagem fotográfica que traduza bem seu ponto de vista sobre determinado fato, para uma linguagem visual que alie razão e emoção. Por óbvio, essa construção pode ser - e quase sempre é - feita não somente no interior da câmera fotográfica, mas também na montagem da cena em si. Do mesmo modo, as maneiras como essa imagem será tratada depois do clique e os meios e contextos de sua divulgação terão importante papel na forma como ela será oferecida nos fluxos de informação imagética e recebida pelo *Spectator*.

Diversos autores, como Philippe Dubois (2011) tratam de categorias imagéticas de ícone, índice e símbolo. De forma simplificada, o ícone está ligado diretamente ao sensorial (emoção), é a primeira impressão. O índice é a categoria da identificação referencial, baseada em códigos culturais.

Já o símbolo traz toda uma carga de reflexão sobre os significados mais profundos de uma imagem.

Até aqui as teorias da fotografia colocaram sucessivamente seu objeto naquilo que Ch. S. Pierce chamaria em primeiro lugar da ordem do *ícone* (representação por semelhança) e em seguida a ordem do *símbolo* (representação por convenção geral) (p. 45). [...] O índice para o “isso foi”. Não o preenche com um “isso quer dizer”. A força referencial não se confunde com qualquer poder de verdade (DUBOIS, 2011, p.85).

Flusser, em *Filosofia da caixa preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2009), trata da “escalada da abstração” (e, portanto, da subtração de elementos), do caráter mágico das imagens e de sua luta com o conceito tempo-histórico-linear pela nossa atenção e reconfiguração do olhar. Para ele, a compreensão do mundo através unicamente (ou primordialmente) de imagens é extremamente perigosa por se tratar de um tipo de raciocínio (mágico-imagético-circular) que, diferente do pensamento científico (tempo-histórico-linear) baseado em texto (de relações de causa e efeito), traz relações significativas lastreadas em emoções, reforçando preconceitos e estereótipos. Perde-se, assim, a capacidade de reflexão sobre o significado das imagens (símbolos) para manter-se apenas a emoção (ícone) ou a referência (índice).

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. [...] O caráter aparentemente não simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que o observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador em face das imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar os textos. Algo que apresenta consequências altamente perigosas (FLUSSER, 2009, p.9-14).

Imagens feitas para o “gosto médio” das massas

Como o próprio Barthes (1984) diz, “o afeto médio emanado de uma fotografia em particular é quase ‘um amestramento’”, ou seja, depende de sistemas gerais da sociedade, como educação e meios de comunicação de massa, que possam conduzir a um entendimento, também médio, de uma determinada situação e uma valorização (ideologização) dos “fatos” apresentados em uma direção pretendida. Bem mais recentemente, Sodré (2002) corrobora esse pensamento ao afirmar que, além da influência emocional das imagens, a mídia traz para o público uma estetização generalizada, inclusive em juízos éticos, alinhados por um gosto “médio” (SODRÉ 2002, p.44-45), que pode até mesmo ser estatisticamente determinado em pesquisas de opinião. Se já somos, de fato, seres de uma *bios* midiática, ou estamos nesse caminho, é impossível negar um alto grau de influência dos meios de comunicação em nossos gostos e preferências, quem sabe o amestramento vislumbrado por Barthes.

Não são poucos os autores que nos situam atualmente numa época de prevalência dos fluxos da informação e da visualidade, a qual, dependendo da fonte, pode ser chamada de modernidade tardia ou pós-modernidade. Debord (1997), em *A Sociedade do Espetáculo*, diz que este [*o espetáculo*] se apresenta de forma indiscutível: “Não diz nada além de ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva [...] por seu monopólio da aparência” (p.16-17). O importante já não é “ser” e nem mesmo “ter”, mas “aparecer”.

Assim, a partir do momento em que uma fotografia reúne as qualidades do *Studium*, incluindo um forte apelo emocional, e é distribuída por um grande fluxo de informações, já que, “apesar dos discursos sobre o ‘acesso universal’, o consumo desses produtos é cada vez mais privatizado e socialmente diferenciado” (SODRÉ, 2002, p.18), inicia-se o processo de inserção da imagem no nosso imaginário. Flusser (2008) segue na mesma linha ao afirmar que: “As imagens técnicas são irradiadas

a partir de centros emissores por enquanto não cosmicamente, isto é, por enquanto ‘mal’ programados” (FLUSSER, 2008, p.79).

Primeiras fotos de guerra, censura, ética e construção da “realidade”

Nas fotografias de guerra, surgidas quase que ao mesmo tempo que o processo fotográfico, isso é ainda mais verdadeiro. Afinal, a fotografia sempre teve uma ligação umbilical com a morte e, portanto, com a guerra. De acordo com o pesquisador português Jorge Pedro Sousa (1998), uma das primeiras “fotos jornalísticas” teria sido uma reprodução de um daguerreótipo da assinatura do tratado de paz entre a França e a China, publicada em 1843, na *Illustration*, a segunda grande revista ilustrada do mundo (que seguiu a *The Illustrated London News*, publicada a partir de 1842). Essas revistas, com capacidade para a publicação de imagens em forma de gravuras, levaram a um aumento da procura por fotografias que retratassem não somente as personalidades, mas também os fatos importantes, como as guerras.

O impacto político e social dessas imagens passou a preocupar os governantes e donos de veículos de comunicação¹. Não por outro motivo: poucos anos depois, já teríamos um caso de “censura prévia” de imagens de guerra. Em 1854, o empresário e editor Thomas Agnew leu os relatos iniciais do correspondente da recém-criada agência de notícias Reuters, William Russel, de massacres de soldados ingleses pelos russos na Guerra da Crimeia. Assim, quando decidiu enviar o fotógrafo oficial do Museu Britânico Roger Fenton (considerado pioneiro entre os fotojornalistas de guerra) para a frente de batalha, Agnew lhe deu instruções explícitas de não retratar corpos, soldados feridos nem cenas de batalha (SOUSA, 1998).

¹ Muito tempo depois, os estadunidenses entenderiam bem esse impacto com a repercussão na opinião pública das imagens de milhares de corpos em sacos plásticos negros chegando do Vietnã, o que levaria à recente proibição da publicação de fotos de americanos mortos no Iraque.

Além da censura, também as questões éticas e deontológicas de como representar a realidade sempre estiveram presentes no fotojornalismo. Um caso clássico é a sequência de duas imagens, talvez as mais conhecidas da Guerra de Secessão nos Estados Unidos, realizadas por Alexander Gardner em 1863 (Figuras 1 e 2).

Figura 1 - Casa do atirador rebelde



Fotografia: Alexander Gardner
Fonte: Jorge Pedro Sousa (1998)

Figura 2 - O último sono do atirador



Fotografia: Alexander Gardner
Fonte: Jorge Pedro Sousa (1998)

De acordo com Sousa (1998), Gardner teria rearranjado o corpo de um sulista na célebre foto de um soldado morto intitulada “Casa do atirador rebelde”. Depois, esse mesmo corpo pode ter sido usado para apresentar ao leitor uma baixa no exército da União, agora com o título “O último sono do atirador”. É exatamente por esse e outros motivos listados a seguir que Sousa considera que a Guerra de Secessão inaugura as bases para o fotojornalismo em conflitos:

- a) A descoberta definitiva, por parte dos editores das publicações ilustradas, que os leitores também queriam ser observadores visuais; a fotografia passa a ser vista como uma força atuante e capaz de persuadir devido ao seu “realismo”, à verossimilitude; [...]
- c) A aquisição da ideia de que era preciso estar perto do acontecimento quando este tivesse lugar [...]; as fotos das batalhas obtêm-se ainda com o fumo e o odor a sangue a pairar pelo campo;
- d) A emergência da noção de que a fotografia possuía uma carga dramática superior à da pintura e que era nisto que residia o poder do novo meio; essa carga dramática ser-lhe-ia principalmente outorgada pelo fato da câmera “registrar” o que é focado no visor; assim, o observador tende a intuir que se estivesse lá veria a cena da mesma maneira [...] (SOUSA, 1998 p.19-20).

Note-se que, no item “d”, Sousa destaca o “poder do novo meio” como sendo sua “carga dramática” que leva o leitor “a intuir que se estivesse lá veria a cena da mesma maneira”, ou seja, deixando em segundo plano as possibilidades de encenação do “fato” e ignorando totalmente que o fotógrafo constrói sempre uma representação visual de um acontecimento (segunda realidade), carregada, portanto, de ideologias e pontos de vista (dele, do editor, do dono do veículo, do governo etc.). Barthes (1990) já alertava sobre esse ponto quando dizia que, “decerto, a imagem não é o real; mas ela é pelo menos seu perfeito *analogon*, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia” (BARTHES, 1990, p.12). Assim, de sua confortável poltrona, o *Spectator* pode se horrorizar com “o fumo e o odor a sangue a pairar pelo campo” sem sujar as polainas. Ele “sabe” o que está acontecendo porque “viu” as fotos.

Fotojornalismo moderno e a comunicação em massa

Apesar de todos os elementos essenciais para uma fotografia de conflito se tornar conhecida e ter uma chance de se consolidar como uma imagem-símbolo desse conflito já estarem postos desde a década de 1850, como destacou Sousa (1998), o mesmo autor (2002) aponta o nascimento do moderno fotojornalismo no período do entreguerras (1920 a 1930), na Alemanha. Isso porque surge uma profusão de revistas ilustradas que poderiam atingir tiragens de mais de 5 milhões de exemplares para um público estimado de 20 milhões de potenciais leitores. As imagens já não eram gravuras baseadas em fotografias, mas reproduções fotográficas a partir dos negativos e positivos originais tirados diretamente nos campos de batalha. Na mesma época, nos Estados Unidos, Inglaterra e França, aparecem títulos como *Life*, *Picture Post*, *Regards* e *Vu*.

É o início dos meios de comunicação realmente massivos e nos quais a imagem fotográfica se torna fator preponderante na formação de consensos sobre a “realidade” do “mundo lá fora” e passa a ser distribuída por grandes fluxos empresariais de informação. Não é à toa que o período coincide com os primeiros estudos da chamada Indústria Cultural, pelos acadêmicos da Escola de Frankfurt como Max Horkheimer e Theodor Adorno. Também os desenvolvimentos técnicos e tecnológicos acompanham, moldam, induzem e direcionam as novas formas de produção, como já bem apresentava Benjamin em 1931, no seu texto “Pequena História da Fotografia”:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. [...] Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. [...] a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica (BENJAMIN, 1994, p.94-95).

Se bem a fotografia traz algo que a observação da natureza, ou da primeira realidade (KOSSOY, 2002), em mídia primária (o corpo, os olhos) (BAITELLO JR., 2005) não permite, por outro lado, ela se apresenta mais limitada em sua capacidade de representação em mídia secundária (fixada a um suporte físico) do que outras formas de arte, como o próprio Benjamin admite: “O fotógrafo precisa lidar com um mecanismo sujeito a leis limitativas, que não pesam tão rigorosamente sobre [outros artistas]” (BENJAMIN, 1994, p.100). De qualquer modo, com equipamentos melhores, mais luminosos, leves, rápidos e robustos, como as câmeras Leica (as máquinas fotográficas profissionais usadas até a I Guerra Mundial eram enormes e trabalhavam com negativos em vidro), e filmes mais sensíveis à luz, além dos canais para distribuição massiva das imagens produzidas, o cenário estava finalmente pronto para um novo tipo de profissional capacitado à criação de fotografias-símbolo dos próximos conflitos.

Nessa era anterior à televisão, havia um forte interesse internacional por fotografias que o novo gênero das revistas ilustradas, que surgiram desde o início dos anos 1920, sabia bem como satisfazer. Avanços nas técnicas de impressão, novas formas de distribuição e técnicas revolucionárias de layout permitiram a melhoria da reprodução das imagens de forma mais rápida e atrativa do que era possível anteriormente, levando esses avanços aos leitores (KOETZLE, 2008, p.22, *tradução nossa*).

Uma das primeiras grandes fotografias icônicas do período provavelmente é “A Morte do Soldado Republicano” (Figura 3), de Robert Capa, que supostamente mostraria o praça Federico Borrell García, de 25 anos, sendo atingido por um tiro em Córdoba, na Espanha, perto de Cerro Muriano, em 5 de setembro de 1936. A princípio, havia poucas informações sobre a imagem, tendo sido reproduzida de uma única ampliação com o negativo original perdido até hoje.

Figura 3 - A Morte do Soldado Republicano



Fotografia: Robert Capa
Fonte: Hans-Michael Koetzle (2008)

Quase nada se sabia dela além das legendas com pequenas variações sobre “*Comment Sont-ils Tombés*” como “*Falling Soldier*”, “*Loyalist Soldier*” ou “*Loyalist Militia*”². Ela foi publicada primeiro na revista francesa *Vu*, em 23 de setembro de 1936. A próxima publicação de destaque dessa imagem foi nas páginas da estadunidense *Life*, em 12 de julho de 1937. O reconhecimento mundial de Capa e a consagração da “A Morte do Soldado Republicano”, contudo, viria depois da matéria de capa com 11 páginas proclamando-o “o maior fotógrafo de guerra do mundo”, na inglesa *Picture Post*, de dezembro de 1938, que obviamente também publicou a foto já famosa.

A foto de guerra é o uso que se faz dela

Assim como no caso de Alexander Gardner, também a foto de Capa foi e segue sendo motivo de caloroso debate sobre sua “realidade”. O professor titular do Departamento de Comunicação Audiovisual e

² “Como eles tombam”, “A queda do soldado”, “Soldado republicano” e “Miliciano republicano” (tradução nossa).

Publicidade da Universidade do País Basco, José Manuel Susperregui, por exemplo, afirma que já foi demonstrado, em 2009, que a imagem sequer foi tomada em Cerro Muriano, mas sim na localidade cordobense de Espejo, entre o final de agosto e início de setembro de 1936, período em que não foram registradas quaisquer mortes no local (SUSPERREGUI, 2012, p.141).

Essa posição, contudo, está longe de ser consenso. No livro *Photo Icons*, Koetzle (2008) usa quase metade do capítulo sobre a foto, discutindo se ela foi ou não encenada. Ele traz relatos de amigos de Capa, de colegas que cobriram o conflito e de biógrafos para tentar demonstrar a improbabilidade de o fotógrafo, considerado um profissional ético, ter forjado a imagem. Entre os testemunhos está o do historiador e ex-combatente Mario Brotóns, que reconheceu o local da batalha, buscou os arquivos de guerra e disse que apenas um soldado havia morrido ali em 1936: Federico Borrell García.

Em 2007, com a descoberta no México de três caixas com 120 rolos de filmes revelados e cerca de 3,5 mil negativos originais de Capa (KENNEDY, 2008), a discussão poderia finalmente terminar, mas seriam necessários ainda vários meses de trabalho para se analisar todo o material e separar os negativos da Guerra Civil. Aparentemente, contudo, não era esse o principal objetivo do curador do *International Center of Photography*, fundado pelo irmão do fotógrafo, Cornell Capa, recebedor do acervo. Conforme Brian Wallis, o mítico negativo não estava nas caixas, a questão da autenticidade da foto já havia sido respondida pelos biógrafos de Capa e a descoberta do “Santo Graal” do seu trabalho, como foram chamados os negativos de mais de 70 anos, é muito mais importante porque,

“Capa estabeleceu uma maneira e um método para retratar a guerra nessas fotografias, em que o fotógrafo não é um mero observador, mas faz parte da batalha, e esse foi o padrão exigido desde então pelo público e pelos editores”, disse. “[...] a revolução visual que ele encarna aconteceu bem aqui, nessas primeiras fotos” (KENNEDY, 2008, p.AR1³).

³ Tradução nossa.

Independentemente de a fotografia ter sido encenada ou não, Koetzle elenca dezenas de estudiosos reafirmando o *status* de ícone da imagem, para terminar com a frase de Rainer Fabian em seu artigo sobre 130 anos de fotografias de guerra: “‘A fotografia de Guerra é o uso que se faz dela’; isto é, uma fotografia de guerra se define principalmente pela forma como ela é usada”⁴ (KOETZLE, 2008, p.21). De fato, é de conhecimento geral que Endro Ernö Friedmann era esquerdista, o que, além de ser judeu, o levou a fugir da Alemanha com a ascensão do nazismo e adotar o nome Robert Capa. A imagem do soldado da *Confederación Nacional del Trabajo* caindo sozinho sob o fogo do exército do Generalíssimo Franco foi uma enorme força de propaganda para o alistamento nas fileiras democratas de voluntários de diversos países. E foi ela a “vencedora” entre todas as imagens do conflito, apesar do lado de Capa ter perdido os combates e a direita franquista ter dominado os meios de comunicação locais por décadas.

A vitória de *Falling Soldier* mostra a possibilidade de uma fotografia não construída/manipulada pelo poder hegemônico local, e mesmo global⁵, ultrapassar no imaginário popular mesmo as imagens criadas dentro de um sistema de produção imagética tão sofisticado para a época como o arquitetado por Josef Goebbels, ministro da Propaganda do III Reich. É fundamental notar, contudo, que isso só funcionou para a fotografia de Capa por causa da sua distribuição dentro de alguns dos grandes fluxos de informação existentes no início do século XX e beneficiando-se de um meio, as revistas ilustradas, que permitiam sua reprodução com qualidade fotográfica.

⁴ Tradução nossa.

⁵ A derrota do nazifascismo perante as forças ocidentais e soviéticas só estaria consolidada ao final da II Guerra Mundial, estando até então em disputa entre esse bloco (os “Aliados”) e o formado pela Alemanha, Espanha, Itália e depois Japão.

A construção das imagens fora das câmeras

Com o passar dos anos, a crescente sofisticação dos sistemas de comunicação em massa (chegando à mídia terciária das TVs e internet) e dos departamentos de relações públicas dos governos tem levado a uma capacidade cada vez maior de manipulação das informações entregues ao público. E, na mesma esteira, os interesses de poder político-econômico, que têm na guerra contínua e no complexo industrial-militar associado a ela seus principais pilares. Como também explica Sodré (2002), o advento das novas tecnologias de comunicação não veio para substituir e “revolucionar” os meios de comunicação massiva anteriores, mas para se sobrepôr a eles, mantendo a mesma lógica de poder anterior.

Na contemporaneidade, dá-se progressivamente primazia ao quarto modelo [de *comunicação generalizada*], em que a rede tecnológica praticamente confunde-se com o processo comunicacional e em que o resultado do processo, no âmbito da grande mídia, é a imagem-mercadoria. Mas não se recusam os modelos anteriores [*imprensa de opinião, imprensa comercial e mídia de massa*]. Podem todos coexistir sincronicamente, num mesmo espaço social, desde que se integrem num mesmo plano tecnológico e econômico (SODRÉ, 2002, p. 19).

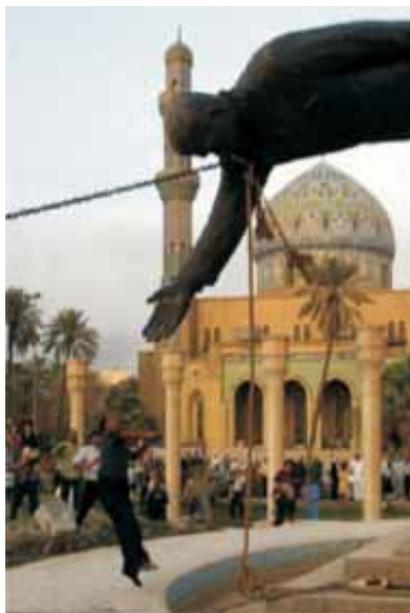
Os críticos do termo “pós-modernidade”, como Giddens (1991), apontam exatamente essa sobreposição e integração tecnológico-econômica que não altera o modelo de poder anterior, como comprovação que, na verdade, estamos em uma “modernidade tardia” e que os novos meios de comunicação, como a internet, acabam reproduzindo a mesma lógica de concentração dos fluxos de informação em poucos canais, em vez de destruí-la ou substituí-la. Benjamin (1994) acreditava, no início do século passado, que a reprodutibilidade técnica das imagens iria favorecer a democratização do conhecimento e da arte. Já Baitello Jr. (2005) aponta

para o lado contrário, afirmando que a profusão de imagens contribui para o esvaziamento de seus significados simbólicos.

De qualquer modo, nos dias atuais, com câmeras digitais de boa qualidade acessíveis a praticamente qualquer pessoa, diminui a possibilidade de se forjar uma imagem-símbolo de um evento sem ser desmentido por outras imagens, profissionais ou amadoras, tomadas no local. A saída encontrada pelo poder hegemônico parece ter sido, então, montar o próprio evento, criando o que em *marketing* se chama de *Photo Opportunity*.

As fotos da queda da estátua de Saddam Hussein (Figura 4) em abril de 2003, no Iraque invadido, talvez sejam os exemplos mais notáveis da construção de uma realidade fora das câmeras com o único intuito de gerar “boas fotografias”.

Figura 4 - Iraquiano joga pedras na estátua do presidente do país, Saddam Hussein, enquanto ela é derrubada no centro de Bagdá, em 9 de abril de 2003



Fotografia: Goran Tomasevic/Reuters

Fonte: <<http://kholamon.tripod.com/sh/saddam2.html>>. Acesso: 20 ago. 2013

Em *A guerra que você não vê*, John Pilger (2010) apresenta um relatório interno do governo dos EUA denominado “No ponto: Os Estados Unidos e a Operação Liberdade do Iraque”⁶, em que o evento é descrito como um “circo midiático”. “Há quase tantos repórteres quanto iraquianos, diz o relatório. Foi um oficial dos Estados Unidos que ordenou que a estátua fosse derrubada” (A GUERRA..., 2010, 12:14 a 12:30 min). Curiosamente, poucos militares aparecem nas fotos mais divulgadas dos correspondentes das grandes agências de notícias. Os repórteres pareciam mais interessados nas reações dos “populares” à queda do ditador. Enquanto isso, o banho de sangue tomava outras regiões do país, longe das câmeras e dos fluxos de informação.

As verdadeiras fotos icônicas do Iraque

Mas mesmo com todo o empenho oficial dos EUA para construir a cena e todo o controle sobre a imprensa (cerca de 700 jornalistas acompanharam o conflito “embutidos”⁷ nas tropas) para selecionar o que sairia nos veículos de comunicação do Ocidente, outras imagens mais “reais” ganharam destaque: as centenas de fotos de abusos e torturas de civis e prisioneiros. Dessas, as mais significativas, talvez por estarem entre as primeiras “vazadas” para a imprensa (em abril de 2004, no programa de TV de grande audiência mundial *60 Minutes*, da rede CBS), provavelmente sejam duas fotos clicadas pelos soldados Charles Graner e Sabrina Harman, da 372ª Companhia da Polícia Militar.

A primeira (Figura 5) mostra a jovem soldada Lynndie England esticando o que parece ser uma coleira presa ao pescoço de um prisioneiro nu, do lado de fora de uma cela da prisão iraquiana de Abu Ghraib, descrita em um editorial de maio de 2004 do jornal inglês *The Independent* como “certamente uma das imagens definidoras” da ocupação estadunidense

⁶ Tradução nossa.

⁷ O termo no original em inglês é “*embedded*” (tradução nossa).

no Iraque (STRUCK, 2011, p.1). England, punida com uma baixa desonrosa numa corte marcial anos depois, jamais pediu perdão por seus atos. Em depoimentos diferentes, ela culpou superiores da *PsyOps* (Operações Psicológicas) e o antigo namorado Graner por terem ordenado o ato e montado a cena para forçar o prisioneiro, conhecido apenas pelo apelido de “Gus”, a confessar o estupro de um menino iraquiano. Ela declarou, ainda: “Eu não vejo a tal foto infame do Iraque, eu só me vejo. É só uma foto”⁸ (STRUCK, 2011, p.2). Aparentemente ela não foi atingida pelo impacto emocional que a imagem causou no restante da população mundial.

Figura 5 - Lynndie England com um prisioneiro iraquiano na prisão de Abu Ghraib, Bagdá, Iraque, 2004



Fotografia: Charles Graner
Fonte: Janina Struck (2011)

A segunda fotografia que marcou o conflito (Figura 6), clicada pela soldada Sabrina Harman, mostra um prisioneiro vestido de trapos, encapuzado, com fios elétricos presos aos dedos das mãos e se equilibrando sobre uma caixa de papelão. Na imagem original aparece, ainda, no canto direito observando outras fotos em uma câmera digital, o soldado Ivan “Chip” Frederick. De acordo com o pesquisador Mark

⁸ Tradução nossa.

Danner, autor do livro *Torture and Truth*, trata-se de uma tática de interrogatório desenvolvida no Brasil chamada “Vietnã”, que combina privação de sensações (o capuz) com posição de estresse físico e eletrocussão, ou ameaça de eletrocussão (STRUCK, 2011, p.4). Harman afirma que a sessão durou cerca de 15 minutos, que o prisioneiro apelidado de “Gilligan” não chegou a ser eletrocutado de verdade, que ele era “somente um cara muito, muito engraçado”⁹ (STRUCK, 2011, p.9), e que existem fotos muito piores do que essa. Seja como for, ela considera a imagem tão importante em sua vida que a tatuou em um dos braços depois que deixou o Iraque, apesar de não comentar o assunto por se tratar de uma “questão pessoal”.

Figura 6 - Imagem de um prisioneiro iraquiano tirada na prisão de Abu Ghraib, Bagdá, Iraque, 2004



Fotografia: Sabrina Harman
Fonte: Janina Struck (2011)

As imagens divulgadas de Abu Ghraib fazem parte de um conjunto de aproximadamente 279 fotografias em CDs entregue à Divisão de Investigação Criminal do Exército dos Estados Unidos pelo soldado Joseph Darby, também da 372^a Companhia, em 13 de janeiro de 2004. Três dias depois, um memorando proibindo a produção, guarda e

⁹ Tradução nossa.

divulgação de qualquer imagem de prisioneiros e/ou conteúdo pornográfico (várias outras imagens do pacote mostram cenas de nudez e até aparentes abusos sexuais) foi distribuído a todo o pessoal militar em Abu Ghraib. Os motivos pelos quais Darby entregou as fotos são obscuros. Ele diz que as fotos “ultrapassaram uma linha limite para mim. Eu tinha de fazer uma escolha entre o que eu sabia que era correto moralmente e minha lealdade a outros soldados. Eu não podia ficar com os pés nas duas canoas”¹⁰ (STRUCK, 2011, p.11). Mas de acordo com outros soldados que serviram com ele nos Balcãs, pode ter sido um ato de vingança pelos apelidos dado a ele por Graner e Frederick: “rei pornô na Bósnia”¹¹ e “gordo bastardo”¹².

O fato é que a cúpula militar tentou impedir ao máximo a divulgação das fotografias, mas o tenente-coronel Vic Harris, do escritório de Relações Públicas do Exército, deu a dica sobre as fotos à sua amiga Dana Roberson, da CBS, que conduziu uma investigação própria até veiculá-las em abril. Uma vez tendo entrado no circuito de difusão televisiva, em poucas horas estavam disponíveis em sites do mundo todo, comprometendo de vez a imagem de “promotores da democracia e dos direitos humanos no Oriente Médio” pretendida pelos Estados Unidos. Isso bem antes de cair por terra toda a farsa das “armas de destruição em massa de Saddam Hussein”.

Por quê então fazer fotos de guerras?

Se, como disse Rainer Fabian, “a fotografia de guerra é o uso que se faz dela”, tanto os fotógrafos como os jornalistas, editores e pesquisadores temos de levar em alta conta o potencial de impacto emocional e social da criação de uma fotografia e sua distribuição. Particularmente acredito ser possível criar imagens de grande apelo emocional que movam as pessoas para além do sentimentalismo passivo.

¹⁰ Tradução nossa.

¹¹ Tradução nossa.

¹² Tradução nossa.

Penso que uma prova viva disso é o consagrado fotógrafo James Natchwey, cinco vezes vencedor do Robert Capa Golden Medal, principal prêmio mundial para fotografia de guerra. No autobiográfico *Fotógrafo de Guerra* (2001), ele conta que escolheu a profissão exatamente por perceber que as imagens que chegavam do Vietnã mostravam uma realidade diferente daquela presente nos discursos dos dirigentes políticos e militares¹³.

Por quê fotografar a guerra? Será possível colocar fim a uma forma de comportamento humano que existe ao longo de toda a história através da fotografia? A colocação dessa questão parece ridícula e completamente desajustada. Ainda assim é precisamente essa ideia que me motiva. Para mim, a força da fotografia reside na capacidade de evocar o sentido da humanidade. Se a guerra tenta negar a humanidade, a fotografia poderia conceber-se como o oposto da guerra. E, se for bem usada, constitui um poderoso antídoto contra a guerra. [...] Se cada um pudesse ver isso por si mesmo, o medo e o pesar, uma só vez, então compreenderia que nada justifica que as coisas levem a um ponto em que isso ocorra a uma única pessoa, muito menos a milhares. Mas nem todos podem ir lá, e é por isso que os fotógrafos de guerra vão. [...] Para criar fotografias suficientemente poderosas para ultrapassar o efeito ilusório da mídia e que sacudam as pessoas da sua indiferença. Para protestar e, com a força desse protesto, fazer com que outros também protestem (FOTÓGRAFO... 2001, 1:27:17min a 1:30:05 min).

Considerações finais

O que se pode apreender com base nas fotos e autores apresentados neste artigo parece ser que, apesar do esforço das forças beligerantes de dar aos conflitos uma imagem de heroísmo, tentando controlar os cenários e os fotógrafos, a guerra continua sendo um negócio sujo. Por mais nobres que possam parecer os motivos, o significado profundo da guerra é sempre

¹³ Tradução nossa.

destruição, morte e sofrimento. Contudo, com o esvaziamento simbólico pela profusão das imagens na sociedade contemporânea, geralmente o máximo que se consegue de uma foto é que ela seja icônica de um evento, tocando as pessoas em seu campo emocional, mesmo que não possuam um *Studium* como fala Barthes (1984), como no caso das imagens amadoras de Harman e Graner.

O fotógrafo profissional, obviamente, também não controla o processo completo. Mas ele pode, sim, construir fotografias suficientemente poderosas, com ética e *Studium*, e buscar inseri-las nos grandes fluxos de informação para garantir sua ampla distribuição. Se conseguir, elas podem se tornar muito representativas não somente de um conflito específico, mas das discussões na sociedade que envolvem suas razões mais profundas. As fotografias de Gardner levantaram pela primeira vez as questões da manipulação das imagens fora da câmera e da consagração da “visão dos vencedores” sobre uma guerra. As fotos de Capa mobilizaram efetivamente alistamentos nas tropas republicanas, ainda que tenham perdido o conflito, e alertaram o mundo sobre a ascensão do fascismo na Europa pouco antes da Segunda Guerra Mundial. As imagens amadoras de Harman e Graner explicitaram as mentiras oficiais sobre a “Segunda Guerra do Golfo” e tornaram muito mais difíceis outras aventuras bélicas da mesma proporção. Não é pouca coisa quando milhões de vidas estão literalmente em jogo.

Referências

A GUERRA que você não vê. Direção: John Pilger e Alan Lowery. Documentário, 106 min. ITV-Inglaterra, 2010. Título original: The war you don't see. Disponível em: <<http://vimeo.com/59564549>>. Acesso em: 14 abr. 2013.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia** - Ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara** - Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. A mensagem fotográfica. In: **O óbvio e o obtuso**. Trad. Lea Novais. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** - Ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14 ed. Campinas: Papirus, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta** - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

_____. **O universo das imagens técnicas** - Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FOTÓGRAFO de guerra. Direção: Christian Frei. EUA, 2001. Documentário, 97 min. Título original: War Photographer. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8XxVVFjeTpo>>. Acesso em: 12 abr. 2013.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Universidade Estadual de São Paulo, 1991.

KENEDDY, Randy. **The Capa Cache**. EUA: The New York Times, 27 de janeiro de 2008. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2008/01/27/arts/design/27kenn.html>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

KOETZLE, Hans-Michael. **Photo Icons** - The story behind the pictures - **1928-1991**. Köln: Taschen GmbH, 2008. 2 v.

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

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo** - uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto - Portugal: Editora Porto, 2002.

_____. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Porto - Portugal: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

STRUCK, Janina. **Private Picture** - Soldiers inside view of war. Londres: I. B. Tauris, 2011.

SUSPERREGUI, José Manuel. Controversias sobre el catalogo razonado de Gerda Taro. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v. 8, n. 13, pp. 137-173, Jul./Dez. 2012.