

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO – HABILITAÇÃO JORNALISMO

Francielle da Silva Caetano

IMAGENS DE VIOLÊNCIA NO FOTOJORNALISMO:

A dor do outro como lugar comum na Faixa de Gaza

Porto Alegre

2014

Francielle da Silva Caetano

IMAGENS DE VIOLÊNCIA NO FOTOJORNALISMO:

A dor do outro como lugar comum na Faixa de Gaza

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado ao Departamento de Comunicação
Social da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul como requisito parcial para obtenção do
título de Bacharel em Comunicação Social -
Habilitação Jornalismo

Orientadora: Prof^a. Dra. Sandra Maria Lúcia
Pereira Gonçalves

Porto Alegre

2014

Francielle da Silva Caetano

IMAGENS DE VIOLÊNCIA NO FOTOJORNALISMO:

A dor do outro como lugar comum na Faixa de Gaza

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado ao Departamento de Comunicação
Social da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul como requisito parcial para obtenção do
título de Bacharel em Comunicação Social -
Habilitação Jornalismo

Orientadora: Prof^a. Dra. Sandra Maria Lúcia
Pereira Gonçalves

Conceito Final:

Aprovado em 01 de dezembro de 2014.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Me. Elson Sempé Pedroso – PUCRS

Prof. Me. Marina Lorenzoni Chiapinotto – UNISINOS

Orientadora - Prof^a. Dra. Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Escrever um agradecimento é um ato muito injusto com a nossa memória, em minha opinião. Se dependermos dela, certamente acabaríamos por esquecer ou por não perceber alguém que de alguma forma teve alguma contribuição para o feito a ser agradecido. Porém não escrevê-la é uma injustiça com quem sabidamente esteve ao nosso lado nesse momento.

Por isso decidi fazer um agradecimento quase que generalista a todos que estiveram ao meu lado nesses anos de Fabico, cada pessoa sabe da importância que teve na minha construção não só como profissional da comunicação, mas também como uma pessoa um pouco mais responsável.

Agradeço especialmente à minha família, que esteve sempre presente ao meu lado e me deu todo o suporte para isto. Meus pais, irmãos, sobrinhos e, inclusive, cunhado, são os grandes responsáveis por cada parte do que hoje eu sou.

Aos meus amigos, agradeço a compreensão à minha ausência e às minhas renúncias aos convites para sair, sempre acompanhados de um “mimimi” corriqueiro a respeito de como andava o trabalho de conclusão.

E por último, mas certamente não menos importante, agradeço à minha orientadora, Prof^a. Dra. Sandra Gonçalves, por toda a dedicação, compreensão e auxílio durante o trabalho. Agradeço também a todos os meus outros professores de fotografia, não apenas os que tive na faculdade, mas também os que muito me ensinaram, durante os meus estágios nos setores de fotografia da Prefeitura Municipal de Porto Alegre e na Câmara Municipal de Porto Alegre.

Muito obrigada a todos vocês que de alguma forma fizeram parte deste trabalho!

RESUMO

O presente trabalho busca refletir sobre as imagens de violência, mais especificamente as obtidas durante o Conflito da Faixa de Gaza, e como elas podem banalizar o sofrimento das vítimas da guerra. O objeto principal são as fotografias que foram compartilhadas em redes sociais por pessoas comuns, ou seja, não por profissionais da imprensa. Para isto, a metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica de variados autores que tratavam sobre as questões históricas do fotojornalismo, das imagens de violência e da própria violência, da internet e das redes sociais na comunicação. Não há uma busca por uma resposta única a respeito do tema, mas sim causar uma indagação sobre como o compartilhamento de imagens, algumas delas fotos-choque, atua no imaginário da sociedade e qual a necessidade e função disto.

Palavras-chave: Banalização. Conflito armado. Faixa de Gaza. Fotografia. Fotojornalismo. Foto-choque. Guerra.

ABSTRACT

This research seeking to reflect about violence images, more specifically those obtained during the Conflict in Gaza strip, and how they can trivialize the suffering of war victims. The principal object are photographs that were sharing on social networks by common people, not for media professionals. For this, the methodology used was a literature review of various authors who treated about the photojournalism history, the violence Images and own violence, of the internet and social networks in the media communication. There isn't a search for an answer about the subject, the intention is cause a question about how the image sharing, most of them shock photos, operates in the minds of the society and what is his function.

Keywords: Trivialization. Army Conflict. Gaza strip. Photography. Photojournalism. Shock photos. War.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O FOTOJORNALISMO VIOLENTO	13
	2.1 Breve história do fotojornalismo de guerra	18
	2.2 Representações da violência no fotojornalismo	27
3	BANALIZAÇÃO: A DOR COMO LUGAR COMUM	41
	3.1 A banalização da violência: apropriações descontextualizadas do fotojornalismo	41
	3.2 O concreto, o fluido e o valor: jornalismo x internet	50
	3.3 Conflito na Faixa de Gaza: o Mal banalizado	60
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	68

1. Introdução

O jornalismo tem em si a função de ser um agente social, posto que a sua tarefa é informar a sociedade, da melhor forma possível, dando todos os detalhes e visões existentes de um acontecimento para que o público possa formar sua própria opinião sobre as questões abordadas, ao mesmo passo que tem como ideal manter-se neutro aos fatos – ainda que se saiba que a imparcialidade é uma busca constante no ato de informar.

No exercer da profissão, há códigos de ética variados, sendo um deles o Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros, que traz no artigo 6º como dever de conduta do profissional “defender os princípios expressos na Declaração Universal dos Direitos Humanos”, esta que tem como um dos pilares a garantia ao homem à preservação da sua dignidade. Assim, ao se fotografar alguém, deve-se sempre levar isto em consideração, o cuidado de não colocar o fotografado em uma posição degradante.

Durante um *workshop* com o fotógrafo de guerra André Liohn¹ em 2012, uma frase me marcou e me fez repensar todas as imagens de conflito/guerra que vi. Ao ser questionado sobre a ética no fotojornalismo de guerra ele respondeu “eu não posso tirar a vida de ninguém com uma imagem, mas com ela posso tirar a dignidade de uma pessoa”.

A partir de então, comecei a pensar e reparar em como algumas imagens pareciam ter apenas o simples efeito de chocar, não o de fazer refletir sobre o que foi visto ou informar sobre o acontecimento/fato mostrado. Essas fotografias acabam por não cumprir a sua função principal: informar e fazer com que o leitor pense sobre aquilo que acabou ver. Com isso, essas representações imagéticas do mundo acabam por ocupar um lugar comum dentro da notícia.

¹ Fotógrafo brasileiro ganhador do prêmio Robert Capa Golden Medal em 2012 pela cobertura do conflito da Líbia. A premiação, que é considerada uma das mais importantes para o fotojornalismo, foi criada em 1955 e leva o nome de um dos maiores fotógrafos de guerra, conhecido não apenas pelas suas imagens, mas também pela frase: “Se as fotografias não são suficientemente boas, é porque não se está suficientemente perto”. Imagens disponíveis em < <https://www.opcofamerica.org/awards/robert-capa-gold-medal-award-2011>>. Acesso em 26/09/2014

A fotografia vem permitindo que o espectador tenha visões extraordinariamente próximas de todos os acontecimentos do mundo, o que inclui ver de perto as guerras. O surgimento do fotojornalismo se deu inclusive a partir da cobertura de um conflito, a Guerra da Criméia, assim como as revoluções pelas quais ele passou também foram alavancadas pela cobertura dos conflitos armados, de acordo com Jorge Pedro Sousa (2000).

Em seu início, as coberturas fotográficas de guerras tiveram como tarefa diminuir a distância espacial de tal acontecimento, aproximando o espectador dos campos de batalha. Posteriormente, reduziu a distância temporal entre o acontecimento e a captação da imagem. Para então abreviar o intervalo de tempo entre o acontecimento e a recepção deste pela sociedade. E essa redução do espaço temporal e da distância espacial entre o espectador e o conflito tem sido aumentada cada vez mais com os avanços tecnológicos.

Sabe-se que a guerra é real e quais são as suas consequências. O seu caráter de singularidade infelizmente já se extinguiu há muitas décadas, quando as imagens da Guerra do Vietnã foram apresentadas para a sociedade. Eram fotografias da guerra crua, sem a visão de epopeia que até então era corriqueira. As imagens dos conflitos atuais não têm mais como função nos fazer enxergar e perceber o que a violência do homem contra o homem causa, pelo contrário, já estamos saturados de imagens assim. A posição atual das imagens jornalísticas é nos servir como fonte de reflexão sobre o caminho pelo qual a nossa sociedade se encaminha.

E o problema encontra-se exatamente nesse ato de reflexão que deveria acontecer acerca do que nos é apresentado diariamente em todos os meios de comunicação possíveis: jornais impressos, televisão, internet e, mais recentemente, redes sociais (*Facebook*, *Twitter* etc.). Imagens de guerra/conflito hoje aparecem misturadas com propagandas, com publicações de opiniões aleatórias de usuários do *Facebook* e com as fotos das últimas férias destes mesmos usuários.

Aliado a isso, temos a diminuição das fronteiras entre produtores e receptores, quando agora a função dos dois agentes se mistura cada vez mais na era da comunicação via internet: jornalistas são pautados pelos espectadores e espectadores

fazem o trabalho de jornalistas ao exprimirem suas opiniões e compartilharem as suas visões, inclusive as fotográficas, dos acontecimentos.

O encurtamento do espaço que delimita o papel desses dois personagens da comunicação tem como falha sermos uma sociedade que está acostumada com a espetacularização do mundo. A isto se une o fato de que os novos geradores de opinião – ou seja, a sociedade em geral – não possui o conhecimento e a reflexão sobre as questões éticas as quais a comunicação deveria estar interligada.

Baseado nessa hibridização dos papéis dos agentes da comunicação – o espectador e o produtor – é que o presente trabalho pretende buscar uma reflexão de como isso acaba por colocar não só a representação fotográfica da guerra, como também a própria violência causada por ela, em um lugar comum. Para isso, serão citados autores como Susan Sontag (2003, 2004) e John Berger (2003) (abordando a fotografia de violência/guerra), Jorge Pedro Sousa (2000, 2002) e Dulcilia Buitoni (2011) (trazendo o contexto histórico do fotojornalismo), Guy Debord (1997) e Adauto Novaes (2005) (falando sobre a sociedade do espetáculo), Roland Barthes (1984, 2013) (criador do termo foto-choque), entre outros.

Devido à fotografia ser um formato de comunicação muito subjetivo, que depende não apenas do fotógrafo, como também do receptor e do editor – quando a imagem passa ainda por esse profissional – cabe ressaltar que não se busca respostas sobre as questões éticas e profissionais do fazer fotojornalístico. O que se propõe é uma reflexão sobre o que a profusão de imagens – às vezes incluídas sem um contexto próprio – acarreta na perda ou no ganho de significação e de função intrínseco a elas.

O trabalho inicia, em seu segundo capítulo, fazendo uma breve abordagem histórica da fotografia dentro do jornalismo, mais especificamente as representações das guerras e conflitos que aconteceram ao longo da história da sociedade ocidental. Após isso, trazem-se as formas de representação da violência nos meios de comunicação e como isso tem influenciado o imaginário e a percepção da sociedade sobre o sofrimento daqueles que passam por situações que afetam os seus direitos e a sua dignidade.

O terceiro e último capítulo do trabalho, abordam a questão crucial deste estudo: a banalização da violência através da ideia de Hanna Arendt da “banalização do mal”, a

fluidez da informação – o que ocasiona a diminuição do tempo de contemplação necessária para a compreensão – e a questão ética acerca do compartilhamento de imagens que podem ferir a dignidade do outro.

Como objeto de reflexão, foram escolhidas as imagens do Conflito da Faixa de Gaza compartilhadas por usuários do Facebook e fotografias do mesmo período e assunto de alguns veículos de comunicação da internet. O conflito entre judeus e palestinos foi escolhido por se tratar de uma questão histórica antiga e que não parece estar em vias de ser resolvida, pelo contrário, a cada dia a violência contra civis de ambos os lados e a privação dos seus direitos aumenta.

Nessa subtração dos direitos, a dignidade dessas pessoas também é perdida. Com esse ponto é que retorno à frase do fotógrafo de guerra André Liohn, pois além da perda da dignidade pela situação imposta a essas pessoas, que são em sua maioria civis, ainda há alguém as fotografando, talvez não no intuito de ajudar, mas sim de legitimar que aquele conflito armado deve continuar exatamente por este motivo, o sofrimento pelo qual esses civis estão passando.

Don McCullin, um dos maiores fotógrafos de guerra, durante um depoimento² sobre o seu trabalho diz: “Que bem eu fiz compartilhando essas imagens de sofrimento? Quando alguém está morrendo ou gravemente ferido e em choque, ele precisa de alguém olhando para ele através de uma câmera? Você é a última pessoa que ele quer ver!”. Da mesma forma, acho que cabe a nós nos questionarmos: que bem fazemos expondo essas pessoas e compartilhando imagens que não trarão reflexão alguma sobre a guerra, o porquê dela e como fazemos parte dela de alguma forma, mesmo estando no conforto das nossas casas. A essa reflexão é que o presente trabalho se destina.

² Matéria e vídeo sobre com o depoimento disponível em: <<http://internacional.estadao.com.br/blogs/adriana-carranca/mccullin/>>. Acesso em: 22/11/ 2014

2. O fotojornalismo violento

As informações chegam a nós todos os dias pelos mais diversos meios: rádio, televisão, jornais impressos, conversas informais e, atualmente, redes sociais (talvez uma das maiores difusoras de notícias do cotidiano) e por elas recebemos os mais variados tipos de conteúdos, sendo acompanhadas por fotografias ou não. Em situações que retratam um ataque à dignidade humana³ o uso de imagens é bastante comum, visto que, para emocionar o leitor e captar seu olhar, nada melhor do que uma fotografia, uma vez que, de acordo com Francis Wolff (in Novaes, 2005), as imagens são capazes de suscitar todas as emoções possíveis, sejam elas positivas ou negativas.

As fotografias são como objetos que podemos guardar, aos quais retornamos nossa atenção quando e quantas vezes acharmos necessário, para que desta maneira possamos absorver mais e melhor os seus detalhes. Dulcilia Buitoni (2011) diz que, para teóricos como Phillippe Dubois, a característica de signo indicial da fotografia não se resume apenas ao referente de espaço, mas também ao de tempo. Baseados na linha apontada por Charles Pierce, esses teóricos acreditam que em cada foto há também um tempo incluído, visto que “A foto congela e embalsama o passado; eternamente continua a nos mostrar com o dedo (índice) o que foi e o que já não é.” (BUITONI, 2011, p.54).

Em vista disso, quando comparada ao texto verbal, a imagem fotográfica tem o poder de chocar mais, pois ela congela a situação que é colocada a sua frente, tornando estático o quadro fotográfico – aqui representando não apenas o fotograma, o recorte espacial delimitado pela câmera, mas também o momento, o instante, ou seja, “uma *interrupção temporal*, fato que ocorre no instante (ato) do registro” (KOSSOY, 2009, p. 29). Por aprisionar essa fatia espacial/temporal, as imagens fotográficas possuem o

³ A dignidade humana abrange diversos conceitos da sociedade, sendo considerada o princípio máximo do Estado Democrático de Direito e o seu reconhecimento, em conjunto com os direitos iguais, constitui o fundamento da liberdade, da justiça e da paz no mundo de acordo com a Declaração Universal dos Direitos do Homem. No terceiro capítulo deste trabalho o conceito de dignidade será abordado com mais detalhamento.

caráter de índice⁴, servem como testemunho de que algo aconteceu e a partir delas “Algo de que ouvimos falar, mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto” (SONTAG, 2004, p. 16).

Isso faz com que a imagem fotográfica, de todos os meios visuais, seja também a de mais fácil compreensão, pois, ao contrário de um relato escrito, sua linguagem é mais universal, não se fazendo necessário uma tradução de ordem textual para perceber o que nela aparece, visto que “uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos” (SONTAG, 2003, p. 21). Tal razão torna possível termos, em um breve olhar, um relato imediato daquilo que está exposto no texto que a acompanha ou que é acompanhado por ela.

Pela capacidade de registrar, com o mais alto grau de fidelidade, a cena que se passa na frente das lentes, a fotografia tem sido, ao longo do tempo, a mídia mais utilizada para comunicar e chamar a atenção dos espectadores. A fotografia congela um átimo de tempo e aponta os olhos do mundo para um acontecimento exato. [...] A imagem, quase sempre, é a maneira mais rápida e compreensível de comunicar. Independentemente do signo verbal, é capaz de servir, ao mesmo tempo, como manchete e como evidência de um acontecimento, para uma enorme vastidão geográfica. (FORIN JR; BONI, 2007, p. 73)

Contudo, a sociedade atual é sobrecarregada de estímulos visuais, seja através de fotografias, de infográficos ou de imagens em movimento. Guy Debord (1997), antes mesmo que a internet surgisse nos bombardeando ainda mais com esse tipo de informação visual, já falava sobre essa espetacularização – que acaba por transformar o mundo em linguagem imagética – ao afirmar que “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14), pois elas servem para que possamos construir uma representação do meio em que vivemos através de recursos visuais.

Assim, ao transformar o mundo em algo pertencente ao campo da imagética, a sociedade do espetáculo hipnotiza as pessoas ao criar um universo de aparências,

⁴ Dulcilia Buitoni (2011) traz em seu texto, assim como tantos outros autores já fizeram, a linha apresentada por Charles Peirce sobre o caráter indicial da fotografia. Buitoni, apoiada no pensamento de Phillipe Dubois, vai apontar que inicialmente a fotografia era tida como o espelho do real, isso devido a sua semelhança com o referente. Posteriormente ela passa a ser vista como transformação do real e, por último, é vista como um traço do real, pois a semelhança com o referente permanece, mas o sentimento de cópia do real já não mais existe.

fazendo uso dos mais variados tipos de mediações para isso, o que inclui as fotografias. Susan Sontag (2004) corrobora o pensamento de Debord ao apontar que:

Uma sociedade capitalista requer uma cultura com base em imagens. Precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, de raça e de sexo. E precisa reunir uma quantidade ilimitada de informações para melhor explorar reservas naturais, aumentar a produtividade, manter a ordem, fazer a guerra, dar emprego a burocratas. As faculdades geminadas da câmera, subjetivizar a realidade e objetificá-la, servem idealmente a essas necessidades e as reforçam. As câmeras definem a realidade de duas maneiras essenciais para o funcionamento de uma sociedade industrial avançada: como um espetáculo (para as massas) e como um objeto de vigilância (para os governantes). (SONTAG, 2004, p. 195)

O que faz com que entremos em um ciclo caracterizado pela produção e consumo de imagens, essas que nem sempre acabam adquirindo uma significação para o público, servindo apenas para, como dito por Sontag, ser objeto de vigilância para o governo e entretenimento para a sociedade. Todavia, boa parte das imagens no fotojornalismo não são produzidas para serem apenas distração para o público leitor, mas têm como objetivo serem testemunhais, ou seja, servem para mostrar ao espectador que algo aconteceu daquela forma, para dizer o “isto foi” a que Barthes (1984) se refere.

Exemplificando melhor as atribuições das imagens – incluindo a fotografia –, Dulcilia Buitoni (2011) dirá que elas podem ser encaradas de diferentes maneiras e que podem ser mais de uma coisa ao meio tempo. A autora cita o pesquisador Josep M. Catalá ao apresentar as quatro funções primárias que foram apontadas por ele em um estudo, sendo elas: informativa, comunicativa, reflexiva e emocional⁵. Buitoni acrescenta que as imagens dificilmente vão apresentar cada uma dessas características por vez, o que ocorre é uma ou outra função acabar se destacando mais que a outra.

Ainda sobre essas atribuições da imagem, a autora citada acima coloca que, embora no princípio a fotografia fosse considerada objetiva por se tratar de uma imagem técnica, isso acabou se mostrando uma ilusão, pois “Todas as imagens podem conter fatores emocionais em maior ou menos grau” (BUITONI, 2011, p. 15). Uma vez

⁵ Informativa: a imagem constata uma presença; comunicativa: a imagem estabelece uma relação direta com o espectador ou usuário; reflexiva: a imagem propõe ideias; emocional: a imagem cria emoções (BUITONI, 2011, p. 13).

que os nexos entre o visual e o emocional podem surgir a partir de diferentes origens, sendo relacionados com a construção cultural da imagem, ou seja, estão ligados a segunda realidade⁶ desta, qualquer representação imagética pode suscitar algum sentimento. Apesar disso, as imagens que se pretendem emocionais são principalmente aquelas que atuam dentro do jornalismo, sendo elas consideradas foto-choque ou não.

A fotochoque, tal como conceituada por Barthes, bastante utilizada pelo jornalismo, traz forte carga de emoção. A imagem emocional por excelência é a imagem publicitária que geralmente exacerba o estímulo às emoções, visando o consumo e, assim como a imagem de propaganda política, quer persuadir e provocar adesão. (BUIIONI, 2011, p.15)

Para Barthes (2013) as imagens deveriam permitir que houvesse reflexão sobre o seu conteúdo, caso contrário ela seria apenas uma foto-choque, ou seja, uma imagem que suspende a linguagem e bloqueia a significação para quem a vê. O horror que existe nessas representações imagéticas reside no fato de as olharmos numa situação de liberdade, longe daquilo que elas representam. O horror “superconstruído” pelo fotógrafo a partir de contrastes e de aproximações substitui a função do leitor, pois nada mais resta a ele senão somente ver. Ao trazer o conceito criado por Barthes, Janaína Barcelos (2014) vai dizer que: “Se a fotografia reduz-se ao estado de pura linguagem, não escandaliza, não desorganiza. Se é demasiado intencional, não vibra, não perturba” (p. 13).

À vista disso, a atribuição principal de algumas imagens fotográficas jornalísticas não é meramente informativa, a sua maior função é mostrar que aquilo aconteceu e que deveríamos fazer algo a respeito do que nos foi mostrado, ou seja, são emocionais. Elas trazem consigo não apenas histórias, mas também ideologias que são construídas a partir da estruturação de realidades pelas quais elas são formadas⁷, elas agem como se fossem uma identidade de um determinado fato. Essas imagens são

⁶ A *segunda realidade* diz respeito à realidade fragmentária do assunto e também à realidade da representação. Dessa forma a *primeira realidade*, que será explicada posteriormente, se vê substituída por uma nova significação. “O assunto uma vez representado na imagem é *um novo real*: interpretado e idealizado, em outras palavras, *ideologizado*.” (KOSSOY, 2009, p. 43).

⁷ Mais adiante falaremos sobre as construções de realidade as quais Bóris Kossoy (2009) faz referência quando da criação de uma imagem fotográfica até a chegada ao receptor.

criadas para, ao mesmo tempo, chocar e denunciar, e esse é exatamente o papel que devem cumprir.

Portanto, a fotografia quando em função de despertar o impulso moral⁸ não pode ser genérica, pois quanto mais ampla, menor a probabilidade de ser eficaz (SONTAG, 2004). Por essa razão, as imagens informativas possuem a necessidade de serem contextualizadas através das perguntas básicas respondidas no jornalismo: o quê, quem, quando, onde e por que, evitando dessa forma um contexto que pode acabar por banalizá-las ao não atribuir a elas uma significação concreta, visto que “As imagens que mobilizam a consciência estão sempre ligadas a determinada situação histórica” (SONTAG, 2004, p. 27). Isso vai permitir ao leitor perceber qual questão ideológica está envolvida naquela situação que é apresentada, pois o sentido contido nessas imagens só se dará quando houver uma identificação do assunto por parte do espectador e este possuir uma consciência política relacionada a isso.

As imagens não são capazes de criar uma posição moral no indivíduo, apenas reforçar ou ajudar a desenvolver uma opinião já existente, mesmo que esta ainda seja embrionária. Caso não haja uma identificação do leitor com o assunto essas representações imagéticas do mundo serão, de acordo com Sontag (2004), “[...] experimentadas apenas como irreais ou como um choque emocional desorientador”, provocando uma total passividade em quem as vê, indo de encontro ao motivo pelo qual essas imagens existem: mobilizar a opinião pública.

Essa foi exatamente a função da primeira pauta fotojornalística: conseguir o apoio da população através das imagens feitas por Roger Fenton, durante a Guerra da Criméia, em 1854. Encorajado pela família real britânica, a quem constantemente fotografava, Fenton foi enviado com o propósito de produzir imagens mais amenas dos campos de batalha, para assim garantir um apoio maior da população que a cada dia se

⁸ De acordo com Caio Túlio Costa, moral e ética costumam ser confundidas, contudo “[...]a moral em geral é restringida a sistemas como o de Kant – que se baseia em noções de dever, obrigação, e princípios de conduta –, enquanto a ética se limita ao dito raciocínio lógico” (COSTA, 2009, p.19), ou seja, a ética vai supor o julgamento e o valor de algo, sendo uma postura individual, já a moral é referente a máximas e princípios, estando relacionada ao coletivo.

mostrava mais desacreditada em relação à batalha devido às matérias antibelicistas divulgadas pelo *The Times*.

Com cartas de apresentação do Príncipe Albert, Fenton chegou a Balaclava a 8 de março de 1855 e empenhou-se em estabelecer um axioma que ainda é válido: embora, na maioria dos casos, a câmara não minta diretamente, ela pode mentir de maneira brilhante através da omissão. As fotografias de Fenton, ainda que tecnicamente excelentes, retratavam uma guerra onde tudo parece em ordem e todos felizes. (KNIGHTLEY, 1978, p. 22)

A face heroica da guerra retratada por ele tinha campos de batalha limpos, sem os mortos e feridos, após os conflitos, e soldados que posavam para o seu arcaico equipamento fotográfico da época. Assim, de acordo com alguns teóricos, surgia o fotojornalismo⁹.

2.1 Breve história do fotojornalismo de guerra

Antes de falar do início do fotojornalismo, é importante comentar como a fotografia surgiu e como adquiriu a sua aura de espelho do real, questão fundamental para que então ela começasse a ter a relevância que possui dentro do jornalismo. E é a isso que a primeira parte deste subcapítulo vai se dedicar, construindo uma base para então falar, posteriormente, sobre as primeiras fotografias de guerra e de denúncia social.

A fotografia teve início com a efervescência científica e industrial do século XIX na Europa, que vivia um abrangente processo de industrialização e urbanização. O surgimento das máquinas a vapor, navio e trens, responsáveis pelo transporte ao possibilitar a ligação entre continentes e as guerras de colonização, através das quais os impérios europeus foram expandidos, auxiliaram para que houvesse uma modificação nas relações de tempo e espaço, como também nas formas de comunicação. Buitoni (2011) diz que a evolução dos transportes acarretou um aperfeiçoamento dos serviços

⁹ Apesar de Roger Fenton ser o fotógrafo mais citado e o único de quem se tem conhecimento das imagens da Guerra da Criméia através dos livros de teoria do fotojornalismo, o conflito teve a cobertura de outros dois fotojornalistas: o francês Charles Langlois, que é citado no livro sobre correspondentes de guerra de Phillip Knightley, e James Robertson, que, de acordo com Jorge Pedro Sousa, foi provavelmente o primeiro a fotografar mortos em combate.

postais, tornando mais fácil o recebimento de publicações pelos leitores, fazendo então que a necessidade de informação, auxiliada pelas novas técnicas de impressão, causassem o aumento da tiragem de periódicos.

Nesse mesmo período, surge também um novo tipo de nobreza, a burguesia, que, assim como a realeza, desejava deixar uma imagem para a posteridade. Esse é o clima favorável que a fotografia precisava para que pudesse se estabelecer como novo formato de registro. Assim a fotografia surge em 1839, com a invenção de Niépce-Daguerre sendo anunciada na Academia de Ciências em meio à transformação da vida cotidiana e cultural na Europa, onde acontecia um vasto processo de industrialização, urbanização e generalização da economia de mercado, trazendo a modernidade e o “desencantamento do mundo” (ROUILLÉ, 2009).

Isso possibilitou à fotografia se apoiar no crescimento das metrópoles e nas mudanças que estavam acontecendo nos conceitos de espaço e tempo que causavam uma revolução nas formas de comunicação, pois a forma mecanizada que a câmera possuía de capturar os eventos a caracterizava como uma ferramenta de servir, respondendo às novas necessidades de imagens dessa sociedade que estava surgindo.

A radical modernidade da fotografia é a de ser uma máquina de ver e de produzir “imagens de captura”. Captar, apoderar-se, registrar, fixar, tal é o programa deste novo tipo de imagem: imagem de captura, funcionando como uma máquina de ver, e renovando, desse modo, o projeto documental. (ROUILLÉ, 2009, p. 36)

Na primeira metade do século XIX, antes da invenção da fotografia, os jornais utilizavam ilustrações que tinham como função documentar o real. De acordo com Buitoni (2011), ilustradores iam ao local do acontecimento para elaborar gravuras que iriam acompanhar os textos. Assim a invenção da fotografia surge para demarcar o rompimento com a mão do Homem na produção de imagens do cotidiano, fato importante, pois, de acordo com Rouillé (2009), a máquina passava a fazer todas as tarefas que anteriormente eram atribuídas a uma pessoa e diminuía a questão da temporalidade do registro, que passava a ser captado em uma só vez pela câmera escura.

Outro fator relevante para a inserção da fotografia nessa nova sociedade era a crise pela qual o valor das imagens manuais estava passando, pois estas eram demasiadamente humanas, podendo o artista “ser acometido por uma espécie de

cegueira, em razão dos próprios limites do desenhista: os de suas capacidades perceptivas, os de suas ideias preconcebidas, os de suas escolhas e vontades” (ROUILLÉ, 2009, p. 41).

O artista adere às suas ferramentas e às suas imagens, e é precisamente essa unidade entre o corpo-ferramenta e a imagem manual que a fotografia vem quebrar [...]. Enquanto as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens fotográficas – que são impressões luminosas – associam o real à imagem, longe do operador. A antiga unidade homem-imagem dá lugar a uma nova unidade real-imagem [...]. (ROUILLÉ, 2009, p. 34)

A partir de então, tudo começou a ser fotografado quase como forma de se criar um inventário do mundo (SONTAG, 2004). Desde então, a fotografia carrega consigo o status de testemunho da verdade e com isso possui um elevado grau de credibilidade. De acordo com esse pensamento, aquilo que é mostrado através de uma fotografia é o que realmente aconteceu, por isso, a partir do seu surgimento, ela foi considerada por muito tempo o “espelho do real” (DUBOIS, 1999).

Em face à crise da verdade, da perda de crédito que afeta tanto o desenho quanto a escrita, a arte e a imprensa, e em resposta à dúvida profunda de que foram objeto, a fotografia renova os procedimentos do verdadeiro. E o faz mecanizando a verdade óptica (a da câmera escura e da objetiva) e duplicando-a em uma verdade tátil (a da impressão). (ROUILLÉ, 2009, p. 64)

Por isso a fotografia foi a saída encontrada para satisfazer a sociedade perante a crise de credibilidade pela qual a imagem manual passava, já que ela, aparentemente, era uma representação isenta da mão do homem, não passando pela abstração possível da mente, mesmo que para estamparem as páginas dos periódicos elas fossem transformadas em gravuras, como será explicado mais adiante. Assim, a partir da sua utilização cada vez mais difundida, as imagens passam a não ser mais apenas a representação do real, como caracteriza o “isso foi” barthesiano, mas adquirem uma autonomia diante do mundo real e tornam-se elas próprias o mundo.

Com a fotografia, a sociedade passa a ver mais e ao mesmo tempo menos, pois a realidade lhe é apresentada a partir dos olhos do outro, no caso, o fotógrafo. A câmera possibilita a sociedade criar um instrumento de consciência visual próprio e característico da modernidade, já que, de acordo com José de Souza Martins (2009), ela “racionaliza e tecnifica a produção da imagem, amplia a possibilidade da consciência

fantasiosa e, ao mesmo tempo, libertadora nos cerceamentos do mundo da razão e da técnica” (p. 67).

A Guerra da Criméia é um exemplo que temos sobre o “ver mais e ao mesmo tempo menos”, pois apesar das imagens feitas por Fenton mostrarem uma face heroica dos campos de batalha, com os oficiais bem vestidos e alegres, escondiam o que realmente estava acontecendo em frente aos olhos do fotógrafo. Isso prova que desde o seu surgimento, a imagem não é mais que uma representação do real, um recorte do momento escolhido por quem faz a fotografia.

Entretanto, no vale onde ocorrera a carga da Brigada Ligeira, Fenton observou, e descreveu numa carta, este macabro lembrete de como era realmente a guerra: “Deparamos com muitos esqueletos, meio enterrados. Um deles jazia como que apoiado sobre o cotovelo, o crânio nu ainda em pé, com suficiente carne nos músculos para impedi-lo de cair dos ombros. [...]”. Fenton não se preocupou em desempacotar a câmara. Sabia que tipo de fotografia devia tirar e esta não estava incluída. (KNIGHTLEY, 1978, p. 22)

Após a Guerra da Criméia, todos os conflitos que se seguiram passaram a ser acompanhados por fotojornalistas, porém, devido à restrição de tecnologia do equipamento¹⁰, as imagens eram mais centradas no que restava dos campos de batalha do que na guerra em si. A Guerra da Secessão seria a primeira a revelar uma “certa estética do horror” (SOUSA, 2000), sendo parte relevante para a evolução da fotografia de guerra, pois foi com ela que os editores perceberam que havia interesse por parte da população em serem observadores visuais. Essa maior visualidade que a guerra passou a ter acabou com o seu caráter de epopeia que esta ainda possuía.

A possibilidade de aproximação real do profissional com a ação da guerra se daria apenas no final da década de 1880, quando os equipamentos se tornam menores e a película fotográfica em tira é inventada por W. Walker e George Eastman (que ainda nessa década lançariam a primeira câmera Kodak), o que tornaria a captura e a revelação das imagens mais simples.

¹⁰ Os primeiros fotojornalistas precisavam carregar um grande e pesado aparato fotográfico e o suporte químico precisava de um longo período de exposição para que a imagem fosse captada, após era necessário a revelação imediata da fotografia. Todo esse processo não permitia que o profissional fizesse imagens do momento da ação.

Outro empecilho para que houvesse uma maior difusão de imagens era a base para a impressão fotográfica em jornais e revistas, o *halftone*¹¹, ter um custo muito caro e as imagens produzidas por ele não agradarem o leitor esteticamente, fazendo com que ele demorasse a ser adotado nas redações (SOUSA, 2000). Por isso, as imagens dos jornais impressos eram usualmente gravuras obtidas através da imagem fotográfica, possibilitando ainda uma certa manipulação das imagens.

Durante muitos anos, essa possibilidade de manipulação fotográfica se fez presente e, de acordo com Susan Sontag (2003), apenas na Guerra do Vietnã (1975) houve a garantia quase que plena de uma imagem de guerra pura, produzida sem encenações.

Porém, mais importante do que a simples constatação de um fato é refletir sobre as consequências da instrução das fotos traumáticas dos acontecimentos violentos nas tranquilas casas burguesas. Depois da fotografia, a guerra nunca mais seria a mesma. (SOUSA, 2000, p. 40)

Apesar da mudança de cenário relativo à veiculação de imagens, a Primeira Guerra Mundial ainda passou pela censura militar, que temia que as imagens dos campos de batalha desanimassem a população. Durante esse período a fotografia serviu não apenas para mostrar a realidade para a sociedade, sua função foi também de manipulação e propaganda, tendo como objetivo ajudar a controlar as populações e direcionar e estimular seus ódios e afetos. Além de lidar com os governos dos países, os fotógrafos tiveram que lidar também com a censura dos editores, que retocavam algumas imagens para que se evitasse o choque.

Mesmo assim, Jorge Pedro Sousa (2000) considera que nessa época se deu a *primeira revolução no fotojornalismo*: pela primeira vez a imagem tinha mais destaque que o texto, o que ocasionou em uma maior distribuição das imagens de guerra, mesmo que estas mostrassem uma guerra limpa. Esse início da massificação das imagens de guerra se dá pela percepção dos meios de comunicação de que a dor e o sofrimento alheio interessam e comovem a população, tornando esse tipo de imagem lucrativa mercadologicamente (FORIN JR; BONI, 2007).

¹¹ *Halftone* (meio-tom) ou autotipia: descoberta patenteada pelo alemão Georg Meisenbach que consistia em, através de uma retícula de vidro, “[...]a imagem era fragmentada em pequenos pontos que, em alto-relevo correspondiam às áreas escuras da imagem original” (BUIIONI, 2011, p. 67)

No período do entreguerras (de 1920 a 1930), o fotojornalismo assume sua posição atual, e, de acordo com Sousa (2000), torna-se vetor integrante da imprensa moderna. Foi durante a década citada que as principais revistas ilustradas surgiram e atingiram a tiragem de mais de 5 milhões de exemplares por número, ao mesmo tempo os meios de comunicação se tornam mais massivos e as tecnologias se tornam melhores para a impressão das imagens.

Já na Segunda Guerra Mundial, a cobertura passa a ser mais ampla, principalmente por parte dos Estados Unidos – de acordo com Buitoni (2011), a revista Life chegou a ter 21 fotógrafos em diferentes áreas de combate. Apesar disso, a censura foi ampla em relação ao que era publicado e as imagens foram utilizadas muitas vezes “com intuítos manipulatórios, desinformativos, contra-informativos e propagandísticos” (SOUSA, 2000, p. 118), visando mostrar um lado heroico e limpo, assim como aconteceu na Guerra da Crimeia. Apenas no final do conflito as imagens das atrocidades causadas foram vistas pelo público.

Mesmo assim, a Segunda Guerra Mundial serviu para a imprensa se aperceber completamente do poder das fotografias, em certas ocasiões maior do que o do texto. (SOUSA, 2000, p. 120)

Na segunda metade do século XX, o fotojornalismo passa pela sua *segunda revolução*, de acordo com Jorge Pedro Sousa (2000), onde a mudança pela qual a comunicação passava, privilegiando a espetacularização e dramatização da informação, fez com que a fotografia jornalística absorvesse os mesmos aspectos. O interesse da imprensa passou a ser pelos temas sociais, publicando muitas páginas de fotorreportagens sobre a miséria, a fome e os conflitos pelo mundo. Nesse cenário se encaixa a cobertura da Guerra do Vietnã.

Esse conflito armado que aconteceu no Sudeste Asiático também significou um retorno da credibilidade da fotografia de denúncia como face da verdade após o seu desgaste devido à grande distribuição de imagens durante as duas Grandes Guerras, acrescido ao surgimento da televisão. Em oposição ao que aconteceu nos conflitos anteriores, nesse período o fotojornalismo é tido como uma forma de mostrar a realidade da guerra através de mais de um ponto de vista, sem que houvesse a possibilidade de manipulação do entendimento do público e a autocensura que houve

anteriormente, fazendo com que, em conjunto com a televisão, opiniões contrárias à guerra fossem criadas no Ocidente (SOUSA, 2000).

A diferença da cobertura fotoperiodística da guerra do Vietnã foi que, por se mostrar mais crua, sem a fantasia do conflito bélico como epopeia, conseguiu propiciar uma reflexão sobre “a insanidade e insensatez da devastação” (SOUSA, 2000). O fotoperiodismo passava a explorar mais os caminhos da sensibilidade e a fazer uso da foto-choque. Isso se deu devido ao fato de que, conforme Sontag (2003), “as fotos das vítimas de guerra são, elas mesmas, uma modalidade de retórica. Elas reiteram. Simplificam. Agitam. Criam a ilusão de consenso” (p. 11).

Apesar dessa crença de que o Vietnã foi um conflito amplamente divulgado, Michael Griffin (2010) aponta que houve também intervenção dos militares americanos quanto às imagens que apareciam na mídia. De acordo com Griffin, “Algumas das melhores imagens conhecidas da Guerra do Vietnã hoje foram, em fato, jamais conhecidas por grande parte dos espectadores dos *mass media* durante a guerra”¹² (p. 13).

Após a Guerra do Vietnã, a cobertura fotoperiodística desse tipo de evento passa a ter um cuidado mais aparente por parte dos militares, passando a ser limitada através de uma espécie de censura, pois eles perceberam como isso pode e foi usado para sensibilizar o público contra os conflitos armados (SOUSA, 2000). Acrescentado a isto, o interesse por parte das publicações de cobrir assuntos desse caráter diminuiu e, conforme Buitoni,

Hoje, as grandes matérias fotoperiodísticas não atraem tanta atenção: as revistas se tornaram mais assépticas. [...] Também é preciso assinalar que alguns acontecimentos internacionais foram ficando inacessíveis para os jornalistas e em particular para os fotoperiodistas. Os governos entenderam que imagens sobre as guerras do Vietnã ou do Oriente Médio causavam grande impacto na opinião pública. Desde então, preferem organizar o trânsito dos jornalistas e mostrar-lhes apenas o que convém. (BUITONI, 2011, p.103)

Então, se durante os anos 60 e 70 as imagens que mais chocavam e causavam comoção pública eram as que iriam para os jornais, hoje há uma precaução em relação a

¹² Tradução livre própria a partir do seguinte trecho: “Some of the best known images of the Vietnam War today were, in fact, never seen by the bulk of mass media viewers during the war itself.”

essas imagens na mídia impressa e também em alguns sites na internet, como os sites *The Big Picture*¹³ e *Lens*¹⁴, que trazem um aviso quando uma foto é considerada de choque, dando a opção ao leitor de ver ou não aquela imagem. Susan Sontag (2003) vai dizer que os meios de comunicação muitas vezes não têm interesse em mostrar imagens mais chocantes, pois poderiam causar “engulhos” em seus leitores e por essa razão utilizam o seu “bom gosto” para decidir se uma imagem pode ou não aparecer em suas páginas.

Nos anos 80, então, se inicia a profusão de equipamentos fotográficos, fazendo com que a captura dos acontecimentos não se limite mais às mãos dos profissionais da imagem jornalística. Assim,

Cresce ainda mais a dificuldade de definição das fronteiras do fotojornalismo, dada, por um lado, a qualidade da fotografia amadora de interesse jornalístico que por vezes os jornais e revistas adquirem, face à produção massiva e – sobretudo – rotineira e convencionalizada de grande número de profissionais; e, por outro lado, dada a variedade temática, estilística e de ponto de vista das imagens fotográficas com interesse jornalístico que são produzidas atualmente [...]. (SOUSA, 2000, p. 158)

A fotografia documental da atualidade não planeja mais mudar o mundo, mas sim o compreender e conhecer, buscando promover uma inquietação e um posterior questionamento por parte do receptor das imagens através dos variados pontos de vista que possibilita a este (SOUSA, 2000). Ao mesmo tempo, passamos pela *terceira revolução no fotojornalismo*, iniciada entre os anos 80 e 90, tendo como plano de fundo não só a desagregação da União Soviética, como também o fim de fronteiras que fizeram com que o turismo e as migrações aumentassem pelo mundo, bem como a expansão da democracia e do respeito aos direitos humanos, a globalização dos modos de vida, entre outros.

Nesse ambiente conturbado, de acordo com Sousa (2000), a revolução na fotografia jornalística se dá por variados fatores, entre eles as inovações tecnológicas que possibilitam a partir de então a manipulação das imagens, uma nova tentativa de

¹³ Disponível em <<http://www.boston.com/bigpicture/>> (para arquivos anteriores a outubro/2014) e em <<http://www.bostonglobe.com/news/bigpicture/>> (site atualizado, com fotorreportagens a partir de outubro/2014)

¹⁴ Disponível em <<http://lens.blogs.nytimes.com/>>

controle dos jornalistas em cenários bélicos e conflituosos¹⁵, a utilização das imagens apenas em função ilustrativa e a industrialização da rotina de produção fotojornalística, bem como a valorização da fotografia institucional, glamourizada e dos *fait-divers*, em detrimento a perda do lugar da foto-choque nos meios de comunicação.

Isso fez com que, por exemplo, a cobertura da Guerra do Golfo (1990) fosse consistida em grande parte por um material banal, feito pelos jornalistas militares e civis através dos *pools* organizados pelo Departamento de Defesa dos EUA ou pelo Governo Iraquiano e com imagens sendo distribuídas não pelos órgãos de comunicação, mas sim pelo Departamento de Defesa Americano, conforme conta Sousa (2000), e que por vezes foi efetuada em áreas específicas, fazendo com que outras partes do mundo não tivessem acesso às mesmas imagens.

A fotografia feita durante esse conflito por Kenneth Jarecke¹⁶ de um soldado iraquiano carbonizado na cabine de um caminhão (imagem 1) não foi publicada nos jornais americanos durante a guerra, aparecendo apenas nos jornais europeus. Esta imagem acabou originando protestos por parte do público europeu, que a considerava além dos limites admissíveis.

Tal realça o caráter cultural das fotos, já que durante a história se foram estabelecendo limites ao fotograficamente visualizável. Um outro elemento a favor desta asserção é que fotos como a referenciada despem a guerra de toda a auréola de epopeia que ainda possa ter, apesar do enraizamento histórico-cultural desta noção. (SOUSA, 2000, p. 209)

¹⁵ “Os primeiros indícios notaram-se na guerra Irã-Iraque, na invasão americana de Granada e nas guerras das Flakland e do Afeganistão[...], mas os sintomas apareceram sobretudo durante a Guerra do Golfo. Neste conflito (1991), cômicos da importância que o fotojornalismo teve na sensibilização do público contra a guerra do Vietname, os militares de ambos os lados adotaram estratégias censórias, como o funcionamento em *pools* de repórteres fotográficos com outros jornalistas, guiados por militares através de itinerários previamente escolhidos [...]” (SOUSA, 2000, p. 200)

¹⁶ Em uma matéria publicada em agosto/2014, o site do jornal *The Atlantic* abordou a história sobre a publicação desta imagem. Ao ser entrevistado, Ken Jarecke disse que "Quando você tem uma imagem que desmente esse mito, então você acha que vai ser amplamente divulgado" (tradução livre). Quando fala sobre mito, ele se refere à ideia que a população tinha na época de que a Guerra do Golfo era um conflito limpo e estratégico. Disponível em <<http://www.theatlantic.com/features/archive/2014/08/the-war-photo-no-one-would-publish/375762/>> - acesso em 23/08/2014



Imagem 1 – Crédito: Kenneth Jarecke/Contact Press Images - 1992¹⁷

Então, em 1994, quando houve um massacre entre as etnias tutsis e hutus em Ruanda, os jornais davam um sinal cada vez mais aparente de afastamento das imagens de violência, pois, entre outros fatores que demonstram isso, apenas após um mês de conflito é que os meios de comunicação começariam a dar alguma importância ao assunto, sendo o pico da cobertura apenas três meses após iniciado o fato (SOUSA, 2000).

Depois disto, algumas questões ficam no ar: será que realmente já nem mesmo a violência vende? Terá a foto-choque perdido o seu espaço? Será que no “fotójornalismo” se tornaram mais importantes as *fotos-ilustrações*, as *fotos-tipo-passe*, as *fotos-institucionais*, as *fotos das figuras públicas*, a moda ou as fotos que apelam ao erótico? (SOUSA, 2000, p. 211)

2.2 Representações da violência no fotójornalismo

Ao fazer uma breve retomada da história da fotografia e do fotójornalismo de guerra, encerramos o subcapítulo anterior com um questionamento por parte de Jorge Pedro Sousa (2010) sobre a possível perda da funcionalidade inicial dada às imagens de guerra e de conflitos: a de mobilizar de alguma forma a opinião pública, fosse apoiando – no caso das imagens de Roger Fenton – ou se mostrando contrária – como ocorreu na

¹⁷ Disponível em <http://pdngallery.com/20years/photojournalism/images/08_ken_jarecke.jpg>

cobertura da Guerra do Vietnã. Buscando definir através de alguns autores assuntos como a função do fotojornalismo, de que forma a primeira e a segunda realidade da imagem são construídas, foto-choque e imagens de violência e a maneira que estas têm sido utilizadas nos meios de comunicação, o presente subcapítulo pretende iniciar a discussão sobre a banalização – no sentido de tornar comum a dor do outro – que foi iniciada no subcapítulo anterior e que será explorada com mais profundidade no capítulo 3.

Retomando os questionamentos de Jorge Pedro Sousa (2000) que finalizaram a parte relacionada à história da fotografia, acrescento mais alguns que surgiram a partir da leitura do livro *Diante da Dor do Outro*, de Susan Sontag (2003): esse distanciamento por parte da imprensa das imagens de violência seria causado pelas perdas de validade e de usabilidade da foto-choque? Uma pessoa pode se tornar indiferente a retratos de sofrimento assim como se torna alheia a situações do cotidiano?

A representação da dor do outro nos veículos de comunicação deveria ter como função causar no espectador o sentimento de consternação com a situação, entretanto o que acaba acontecendo por vezes é que essas imagens trazem o sentimento de que aquilo é demasiado irrevogável para ser alterado. Com isso, Sontag questiona “Será correto dizer que as pessoas se habituariam a essas imagens?” (2003, p. 71).

Jean Galard (in NOVAES, 2005) vai dizer que em 1930 as fotografias de guerra faziam mais sentido que na atualidade, pois a sua função era cumprida: a de criar um sentimento de oposição à guerra.

Fotos de paisagens devastadas, de cidades aniquiladas, de cemitérios, de combatentes desfigurados - as que Ernst Friedrich publicou em 1924 sob o título *Guerra à guerra* - puderam contrabalançar com eficácia a ideologia militarista. Tiveram função de “terapia de choque”. (GALARD in NOVAES, 2005, p. 210)

Contudo, essas imagens de choque tiveram uma elevação considerável da sua divulgação e com isso seu efeito foi amainado com o tempo, segundo afirma Galard. Assim, e esse também é o discurso de Susan Sontag lembra o autor, as fotos que representam as destruições que causam os conflitos armados correm o risco de não ter mais significado além de apenas mostrar um horror generalizado da guerra, o que equivaleria a descartar a história intrínseca aquele conflito e do país em que ocorreu,

ocasionando um desinteresse sobre o assunto e “a não se ver ali senão a guerra genérica, o escândalo eterno, ou seja, na verdade, a não se ver nada” (Galard in NOVAES, 2005, p. 210).

Sobre essa situação, Sousa (2000) diz que é algo que vem acontecendo há alguns anos, e traz um trecho do livro de Richard Lacayo e George Russell (1990) que diz que

Agora que todos os tipos de sofrimento foram apresentados à câmara, que os registrou de todos os ângulos (?!), as fotografias de miséria apenas parecem recordar-nos fotografias de miséria. Tornou-se difícil determinar se o sentido moral é aguçado ou endurecido pela exposição à calamidade¹⁸. (LACAYO; RUSSEL apud SOUSA, 2000, p. 158)

A partir disso, o autor vai dizer que a solução para esse apassivamento passaria pelo contexto e pela criação dessas imagens, possibilitando introdução do novo na fotografia de violência contra o Homem. Então o meio correto seria abordar as imagens de denúncia de outra maneira, de uma forma que não foi vista e que ainda consiga despertar o sentimento de consternação por parte do leitor.

Os pensamentos de Sousa e de Sontag nos mostram que o efeito esperado dos receptores para com essas fotografias permanece apenas em quem ainda não se cansou do que viu, tendo esse tornar “comum aos olhos do espectador” inúmeros motivos para acontecer. Um deles é a sensação de inércia frente ao que se vê e que fotografias desse tipo podem causar, fator esse que os dois autores já citados trazem em seus textos.

A banalização da violência, do choque, que, na fotografia, remete unicamente para o campo fotográfico, pode promover a neutralização afetiva, pode insensibilizar, pode passivisar, independente do efeito profundo, visceral, que, num instante passageiro, uma foto-choque pode ter. (SOUSA, 2000, p. 170)

A mesma banalização acaba acontecendo quando uma imagem é publicada (ou compartilhada, no caso das redes sociais) fora do seu devido contexto. Por ser um objeto comunicacional subjetivo que depende não apenas da forma como é veiculado, mas também da compreensão por parte do espectador, o seu significado tem a

¹⁸ Tradução do autor

possibilidade de se esvair caso não seja utilizado dentro daquele sentido que é pertencente a sua primeira realidade¹⁹.

Toda e qualquer imagem fotográfica contém em si, oculta e internamente, uma história: é a sua *realidade interior*, abrangente e complexa, invisível fotograficamente e inacessível fisicamente e que se confunde com a *primeira realidade* em que se originou. (KOSSOY, 2009, p. 36)

Assim, no momento em que é contextualizada através do aparato textual, seja ele em forma de legenda ou de uma matéria que acompanhe a imagem, podemos dar uma nova significação àquilo que é mostrado. De acordo com Mondzain (2009), o invisível de uma imagem, aquilo que não percebemos nela, surge da falta de contexto em que ela está inserida. Se não nos deixamos compadecer pela dor do outro, pode ser porque não a compreendemos, não estamos moralmente próximos a ela ao não nos identificarmos como parte daquilo.

A possibilidade discursiva de uma imagem não está no objeto inerte, no suporte fotográfico que se coloca a nossa frente, pois sozinha ela não possui nenhuma representatividade se isto não lhe for dado, ou seja, de acordo com Mondzain, “Sem o desejo de ver não há imagem, mesmo se o objecto deste desejo é senão o próprio olhar” (2009, p. 31). Dessa forma, Sontag também diz que nosso problema, enquanto espectadores das guerras e conflitos que acontecem no mundo, está na falta de empatia, ou seja, na falta do desejo de olhar. Mas podemos culpar apenas a imagem de violência por isso? Mondzain dirá que:

A liberdade da imagem, a sua inocência relativa, a sua irreabilidade fecunda desaparecem sob os jogos financeiros que doravante acompanham o seu uso e a sua difusão. Como podemos interrogar-nos sobre a violência da imagem e a imagem da violência antes de qualquer reflexão sobre o que é uma imagem? (MONDZAIN, 2009, p. 14)

As imagens são somente o objeto que possibilita a construção de uma discussão e um saber acerca do momento que representam, oferecendo uma realidade sensível ao olhar e ao conhecimento. Já a violência não é algo palpável como a fotografia, ela é uma manifestação abusiva ou mal empregada da força, com o seu excesso sendo reconhecido

¹⁹ A *primeira realidade*, conceito trazido por Boris Kossoy (2009), se refere ao próprio passado da imagem, ela é a dimensão do fato em si e diz respeito a história, sem ser considerada a representação do que se vê. A imagem fotográfica em si só faz parte dessa primeira realidade no momento em que é capturada/gerada pelo fotógrafo, após isso ela passa a ser considerada como *segunda realidade*.

a partir dos seus efeitos negativos, “quando esses lesam dois princípios que fundam a comunidade: a vida e a liberdade de cada um.” (MONDZAIN, 2009, p. 16).

A representação da violência por meio da imagem faz com que esta, enquanto objeto comunicacional, seja um sujeito culpável pelo caminho que lhe é designado e pela sua possibilidade de usufruir da total potência que possui perante a sociedade, porém o contexto em que é utilizada não é lembrado como fator de declínio do seu poder enquanto possível agente de mobilização contrário ao mal que atinge um povo.

Todavia, não se pode culpar apenas o contexto (ou a ausência dele) pela falta de motivação do espectador diante de uma foto-choque, a própria representação da violência contida nessas imagens é também responsável pela atrofia do seu potencial. Roland Barthes²⁰, o primeiro a utilizar o termo “foto-choque”, nos aponta que a maior parte dessas imagens que trazem desnuda a violência de um ato não produz o menor efeito sobre o observador, pois o fotógrafo não permitiu que reagíssemos de qualquer maneira que fosse diante elas, reduzidas “ao estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorienta” (BARTHES, 2013, p. 107). Barthes completa sua crítica ao escrever

Ora, nenhuma dessas fotografias, excessivamente hábeis, atinge-nos. É que perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não deixou nada – a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual: só estamos ligados a essas imagens por um interesse técnico; carregadas de sobreindicações pelo próprio artista, para nós não têm história, e não podemos *inventar* a nossa aceitação a essa comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador. (BARTHES, 2013, p. 107)

Dessa forma, o que é mostrado nos horroriza, e diante disso deveríamos questionar inúmeras situações que nos são impostas, como nossa falta de autonomia perante os sistemas políticos e econômicos em que estamos inseridos, estes que nos convencem de que não temos como influenciar efetivamente na condução dessas guerras/conflitos. O nosso sentimento de inércia frente às fotografias de violência contra o homem acaba por mascarar um problema muito mais amplo, como afirma John Berger em seu texto escrito em 1972, *Retratos da Agonia*.

²⁰ Texto publicado no livro *Mitologias*, de 1957.

Apenas entendendo como o mundo em que estamos inseridos funciona e, a partir disso, agindo de acordo com essa visão é que poderíamos reagir de forma eficaz ao que a fotografia nos mostra, diz o autor. Todavia, ele completa seu pensamento dizendo: “Mas na verdade a dupla violência do momento fotografado age contra esse entendimento. E é por isso que essas fotos podem ser publicadas impunemente” (BERGER, 2003, p. 46).

Portanto, fotografias de cunho político e social que deveriam causar alguma reflexão e reação às histórias que contam acabam sendo publicadas muitas vezes sem o mínimo cuidado de não banalizarem aquela situação. O que essas imagens fazem é nos informar abruptamente, nos arrebatam com o instante de sofrimento alheio e causar desespero ou indignação com aquela cena que vemos.

Essas imagens são produzidas não apenas para fazer a denúncia aos governos do que acontece nos seus países ou para que as usem como relatório para que culpados sejam punidos, elas não são apenas uma memória para quem faz parte da nação onde aquela dor se encontra, elas servem também para nós, que estamos no conforto do nosso sofá com a nossa televisão à frente ou com o nosso jornal na mão, essas fotos tornam (mais) reais “os assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar” (SONTAG, 2003, p. 12). Ou ainda, ao falar sobre as imagens produzidas por Donald McCullin²¹, Berger diz,

Muitas pessoas argumentariam que tais fotos nos lembram de modo chocante a realidade, a realidade vivida por trás das abstrações da teoria política, estatísticas de baixas ou boletins de notícias. Tais fotografias, podem dizer ainda, são impressas sobre a cortina preta que puxamos para encobrir o que escolhemos esquecer ou nos recusamos a conhecer. Segundo eles, McCullin serve como um olho que não conseguimos fechar. Mas o que é que essas fotografias nos fazem ver? (BERGER, 2003, p. 44)

Toda essa indignação causada por esses instantes, sejam eles capturados no calor do conflito ou aqueles que nos trazem a degradação do homem ou da cidade pós-guerra, exige que tenhamos alguma reação. Dessa maneira, Berger (2003) vai dizer que ignorar essas imagens da representação da guerra e retornar às nossas vidas parece ser uma inadequação moral quase tão criminosa quanto aquilo que nos é apresentado. O que nos resta é ou nos afastarmos desse sentimento pensando na distância com que ele acontece

²¹ Fotojornalista britânico reconhecido e premiado por suas imagens de guerra e da vida nas ruas.

das nossas vidas ou realizarmos algum ato que o minimize, como fazer uma doação a alguma organização que auxilie os afetados pela violência. Contudo o autor acredita que esses retratos não atuam só como evidência contra a guerra, mas também estão relacionados à condição humana geral, que é causada por não agirmos contra os sistemas que nos regem. Assim, a representação midiática da dor do outro não acusa ninguém, mas acusa todo mundo.

Porém, ao tentar buscar a consciência do outro através da imagem, o conhecimento adquirido desta forma será muito mais um sentimentalismo do que qualquer noção possível, será a apropriação de um entendimento barateado dos fatos (SONTAG, 2004), pois, por mais que uma imagem vá incitar a consciência, apenas ela não tem como trazer um conhecimento ético ou político, ela apenas desperta uma visão que já se possui, como já foi dito anteriormente. A função da câmera não é iluminar nosso entendimento, mas sim nos forçar a perceber as aparências das imagens que ela produz (FONTCUBERTA, 2010).

Isso nos leva a perceber que a significação da imagem não depende apenas da síntese do acontecimento que é criado pelo fotógrafo, mas também da percepção do receptor sobre o fato relatado pelo aparato fotográfico que chega a ele. Da mesma forma, a captação de uma imagem por parte de um fotógrafo não se dá apenas no apertar do botão²², o enquadramento escolhido para a cena surge através de toda uma construção cultural que o profissional traz consigo e que atinge diretamente o modo como ele irá perceber o que se coloca a frente da sua visão, influenciando no que deixará de fora e no que incluirá na imagem na hora de capturá-la. Sempre haverá uma motivação para a criação de uma imagem – seja ela pessoal ou profissional. A primeira escolha do fotógrafo se dá partir do momento em que o assunto é selecionado para determinada finalidade, nisso temos uma influência decisiva na concepção e construção da imagem final.

²² A imagem fotográfica possui componentes da ordem material (técnicos, mecânicos, óticos, eletrônicos) e os da ordem imaterial (mentais e culturais) – e esses se sobrepõe aos primeiros pois fazem parte do processo de criação do fotógrafo (KOSSOY, 2009).

A imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina. (KOSSOY, 2009, p. 52)

A próxima escolha que irá atuar na construção do discurso da imagem se dará no momento em que esta for preparada para ser veiculada, ou seja, na edição do material fotográfico (escolher se a imagem será colorida ou preto e branco, por exemplo) e a legenda ou teor do texto que será atribuído a ela. A imagem é reelaborada para que caiba em um contexto, com a função de conduzir a recepção de uma notícia da forma desejada pelo veículo de comunicação (interpretações pré-construídas pelo próprio veículo), influenciando na mente do leitor durante o processo de construção da interpretação.

Então, a construção final da realidade só se dará no momento em que a imagem for observada pelo espectador, pois, ao analisá-la através de toda a bagagem construída por suas vivências e sua educação, ele poderá ver na fotografia o mesmo sentido que o fotógrafo pretendeu dar a ela ou poderá ver um sentido totalmente novo²³. Isso mostra que a imagem tem uma concepção subjetiva e é com essa possibilidade de subjetividade que se tenta criar diferentes formas de denunciar uma situação através do seu uso.

As imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural dependendo de quem às aprecia. Os receptores já trazem em si suas próprias *imagens mentais preconcebidas* acerca de determinados assuntos. (KOSSOY, 2009, p. 44)

Essas imagens mentais a que se refere Kossoy, funcionam como vários tipos de filtros – ideológicos, morais, culturais, éticos – que interagem entre si. O que rege o comportamento e as emoções de um receptor diante de uma imagem está vinculado ao seu repertório cultural particular e dessa forma interagimos com essas representações através de um processo de recriação de situações conhecidas ou jamais vivenciadas.

Consequentemente, por serem locais de ampla visibilidade, os meios de comunicação agem como construtores de representações sociais, inclusive daquelas que se referem à violência, ao produzirem significados que não apenas nomeiam e

²³ Os processos de construção da significação da imagem podem ser sintetizados em duas partes: *processo de construção da representação* (aquele que é feito pelo fotógrafo) e o *processo de construção da interpretação* (aquele produzido pelo receptor). E é a partir dessa desmontagem que se sabe que a imagem fotográfica “sempre dá margem a um *processo de construção de realidades*”. (KOSSOY, 2009, p. 42)

classificam a prática social, mas também que permitem que ações em relação a ela sejam propostas. Sendo assim, de acordo com Elizabeth Rondelli (1998), o modo como a mídia fala sobre a violência faz parte da própria realidade da violência, pois quando aquela se apropria desta, espetacularizando, sensacionalizando ou banalizando os seus atos, atribui um sentido que induz práticas referidas à violência.

Se a violência é linguagem – forma de se comunicar algo –, a mídia, ao reportar os atos da violência, surge como ação amplificadora desta linguagem primeira, a da violência. (RONDELLI, 1998, p. 150)

Rondelli (1998) vai dizer ainda que o poder da violência reside não só no ato e nas intenções práticas ou instrumentais²⁴, mas na expressão e no simbolismo também. Como exemplo do poder da violência como expressão e linguagem, ela diz que ações terroristas utilizam atentados como meio de dar visibilidade às ideologias seguidas por determinado grupo ou religião. Nesse contexto é que entram os meios de comunicação, pois se sabe que a atenção pública é dada pela valoração que a mídia vai achar necessário conceder àquela notícia. E pelos olhos – ou seja, pelas canetas, papéis e câmeras – dos meios de comunicação em massa, toda a ação tem de se tornar espetáculo para que seja tornada real.

Consequentemente, atentados terroristas como os feitos pelo Estado Islâmico no mês de agosto do corrente ano²⁵, tornam-se o espetáculo de horrores ao qual a mídia dá suporte – e divulgação. Por este motivo, Roger Dadoun (1998) fala que os *mass media*, em especial a televisão, funcionam como o oxigênio do qual esses atos precisam para darem continuidade às ações.

Assim estabelece-se entre o terrorismo e a televisão um estranho conluio. [...] Grande rentabilidade para o terrorismo: com uma aposta irrisória ele limpa a mesa toda: promoção massificada da organização, oficializada por um direito televisivo que vale como um direito de cidadão, difusão massificada dos medos, horrores e ameaças a partir de um centro terrorista repentinamente revestido do dom da ubiquidade. (DADOUN, 1998, p. 42)

²⁴ “A intenção instrumental é um meio de transformar o ambiente social. A expressiva e simbólica é uma maneira de dramatizar a importância das ideias sociais, trazendo à tona os conflitos.” (RONDELLI, 1998, pg. 150)

²⁵ O Estado Islâmico, grupo extremista e terrorista do Oriente Médio, divulgou vídeos onde mostrava reféns, entre eles dois jornalistas norte-americanos e um agente comunitário britânico, sendo decapitados. A época do ocorrido, no final do mês de agosto de 2014, uma parte dos vídeos foi mostrada pelas televisões do mundo inteiro repetidas vezes, mas eles também poderiam ser encontrados na íntegra a partir de uma rápida busca na Internet.

Todavia, Adauto Novaes (2005), ao fazer referência às imagens televisivas, vai dizer que o problema não está nas imagens, mas sim no excesso de produção e no novo sentido que se dá a elas, pois nesse excesso não se consegue mais observá-las atentamente. Na opinião do autor, as imagens sempre exigiram de nós, enquanto receptores, “o tempo lento da vidência e da evidência, isto é, o tempo necessário para o desvelamento das ideias contidas em cada uma delas.” (NOVAES, 2005, p. 11). Ele ainda completa o seu pensamento afirmando que se ainda não aprendemos a ver imagens, é justamente por esse excesso a que somos submetidos, ao ponto que “O homem contemporâneo não cessa de consumir imagens, e é certo que seu olhar acolhe mais do que sua capacidade de refletir sobre elas” (NOVAES, 2005, p. 13).

A partir do pensamento de Novaes (2005), percebemos que se não refletimos sobre o que as imagens nos mostram, se não compreendemos o momento político/econômico/histórico em que elas estão inseridas, é por esse caráter de efemeridade que a informação possui na atualidade, onde, assim como um produto da sociedade capitalista, elas deixam de ter validade por serem suplantadas por alguma tragédia mais atual.

Entendimento esse que reforça o pensamento de John Berger (2003) – que já foi citado anteriormente – quando este diz que só poderemos reagir ao que uma imagem nos mostra quando tivermos a compreensão acerca das circunstâncias em que vivemos. Mas como ter essa inteligibilidade se não damos o tempo necessário que a imagem necessita para nos fazer ver (e pensar) o seu conteúdo por inteiro, com todos os componentes que fizeram parte da primeira realidade que um dia ela teve?

Sobre este recorte contextual que acabamos tendo das imagens, Berger (2003) indica que a “fotografia pública contemporânea” habitualmente mostra uma realidade, “um conjunto de aparências” que está bem distante do nosso cotidiano, ou ainda é apresentada com um significado que nada se parece com o original do evento, uma vez que “Oferece informação, mas informação apartada de toda experiência vivida” (p. 57). Se essas imagens contribuem para a identificação do espectador com o fato, é pela recordação de uma lembrança como “algo incognoscível” e “totalmente desconhecido”, e a violência desse ato está expressa nesse estranhamento, posto que ela apenas registra

a “visão instantânea sobre a qual um desconhecido gritou: Olhe!” (BERGER, 2003, p. 57).

Então se não há reconhecimento por parte de quem vê a imagem da situação que é retratada, que função a fotografia tem? Servir apenas como uma ilustração, como se fosse a gravura a qual ela serviu de substituta no século XIX, não é o emprego, pense-se, que o fotógrafo desejou a ela, pelo menos quando se trata de imagens de horror, de guerra e conflito, como afirma o fotógrafo de guerra James Nachtwey no documentário *War Photographer*²⁶.

Por que 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 mostrar, para fazer que o se passa ali chegue ao seu fim, para chamar a atenção sobre o que está acontecendo. 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. (WAR... 2001, 1:27:17min a 1:30:05 min)

Galard (in NOVAES, 2005) acompanha o discurso de Nachtwey ao apontar que se esse tipo de imagem existe, é com a função de contribuir para aquele sofrimento tenha fim, para que ele não seja esquecido e que situações como as que a imagem retrata não se repitam. O mesmo vai dizer Sontag, pois para ela o que é capaz de nos levar à compreensão são as narrativas, as fotos não servem para explicar o homem para o homem, “Fotos fazem outra coisa: nos perseguem” (2003, p. 76).

Dessa maneira, penso que essa é a função do fotojornalismo de guerra: não deixar que nos esqueçamos da face mais cruel da guerra e das consequências que ela

²⁶ Documentário sobre o trabalho do fotógrafo norte-americano James Nachtwey, considerado um dos melhores fotógrafos de guerra da atualidade, lançado em 2001. O diretor do documentário, Christian Frei, utilizou microcâmeras acopladas à câmera de Nachtwey para que fosse possível observar o que o fotógrafo estava vendo enquanto capturava as cenas.

traz. Foi com esse intuito que os fotógrafos da mítica agência Magnum²⁷ desenvolveram uma estética da violência, e foram criticados exatamente por isso, de acordo Michel Ignatieff (apud GALARD in NOVAES, 2005). Os fotógrafos da agência, responsáveis por cobrir inúmeras guerras, conflitos e situações degradantes ao homem, criavam fotos do horror, que eram e permanecem sendo até os dias de hoje, esteticamente belas. Ao serem um pouco mais agradáveis ao olhar da sociedade, diferente das fotos-choque, essas imagens cumpriam com a sua finalidade: tornavam-se inesquecíveis. Citando Sebastião Salgado, fotógrafo que já fez parte do time da Magnum, Galard (in NOVAES, 2005) afirma que

Sebastião Salgado diz com frequência: não quer que suas imagens sejam miserabilistas, que suscitem a compaixão; as faz para nos forçar a olhar. Se, de quebra, são belas, terão alguma chance de ser intensamente lembradas. (GALARD in NOVAES, 2005, p. 214)

Dentro desse contexto de memória social da imagem, Martins (2009) vai dizer que a fotografia, quando “vista como um conjunto narrativo de histórias, e não como mero fragmento imagético” (p. 45), serve como apontamento das rupturas da sociedade, dos seus dilaceramentos, das perdas sociais constantes, de uma sociedade que precisar ser “recriada” cotidianamente e que possui mais estranhamentos do que afetos.

Por conseguinte, a fotografia não deve ser a substituta da memória, mas sim ser incorporada a ela, pois, caso contrário, ela “encoraja a atrofia de tal memória” (JOHN BERGER apud MARTINS, 2009, p. 43). Sendo a fotografia uma auxiliar da memória (BUITONI, 2011), ela então deveria se fazer viva na nossa lembrança, não apenas para que a rememoremos, e sim como forma de nos consternarmos a ponto de combater a reincidência do que nos é exposto, não permitindo que essas imagens percam as histórias que lhes são inerentes.

²⁷ Fundada em 1947 por Robert Capa, David Seymour “Chim”, Henri Cartier-Bresson e George Rodger, a agência surgiu como meio de dar aos autores-fotógrafos o controle e a propriedade sobre os seus negativos, que durante anos foram controlados pelo contratante do fotógrafo (Sousa, 2000). A agência, que foi organizada como um cooperativa de fotógrafos, surge também como “uma reação à subalternização dos fotojornalistas num quadro de jornalismo subjugado ao poder e de desenvolvimento de relações de interesse entre os poderes e os *news media*” (Sousa, 2000, p. 141). A Magnum ficou reconhecida pela fotografia de qualidade e humanista, bem como pela integridade moral dos seus profissionais.

Assim, segundo Berger (2003), ao perdermos a continuidade do significado da imagem, privamo-la também de um julgamento adequado. Por isso precisamos assumir o passado que está ligado ao relato fotográfico como parte do processo de entendimento da sociedade.

Se os vivos assumem aquele passado, se o passado se torna parte integral do processo de gente fazendo sua própria história, então todas as fotografias haveriam de readquirir um contexto vivo, continuariam a existir no tempo, em lugar de serem momentos capturados. É apenas possível que a fotografia seja a profecia de uma memória humana que ainda precisa ser social e politicamente obtida. Tal memória incluiria qualquer imagem do passado, por mais trágica e culpada que fosse, dentro de sua própria continuidade. (BERGER, 2003, p. 61)

Roger Dadoun, ao abordar o genocídio²⁸ por parte dos nazistas ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial, acompanha o pensamento dos outros autores citados ao apontar que, para que a lembrança de atos de violência seja percebida e mantida viva,

[...] é necessário que uma *memória violenta* se imponha, uma memória que faça violência a si própria, para persistir e trazer incessantemente para o eixo da violência assustadora justamente o que é *repelente* no acontecimento. (DADOUN, 1998, p. 26)

Então, para que esse passado não se aparte da construção da significação da fotografia, é imprescindível, como já foi mencionado, dar ao expectador o tempo necessário para uma reflexão acerca do que é apresentado na imagem. Baitello (2005) vai afirmar que, do contrário, “Quanto mais se quer expor, mostrar, tornar visível, tanto mais se consegue apenas aparentar, esconder, simular ou ofuscar” (p. 21).

Fontcuberta também se une ao discurso da desinformação pelo fluxo intenso de informação em seu último livro, *A Câmera de Pandora* (2012). Ao fazer alusão ao fotógrafo cego que o assombra – e que foi criado pela mente do próprio autor –, Juan

²⁸ Dadoun vai trazer no mesmo capítulo a diferença entre os atos de violência praticados pelo homem, assim a “*guerra* assinala uma violência institucionalizada, ritualizada; por mais cruel que seja, ela possui regras e leis que enquadram a beligerância e supõem a busca da paz, qualificada por vezes como “paz dos bravos”. Sobre o *massacre* o autor vai que dizer que ele é confundido com a guerra, porém ele “se traduz por um estrondo selvagem do ódio [...]: os feridos são exterminados, os prisioneiros mortos, mulheres, crianças e velhos são executados [...]”. Por último, sobre o *genocídio* ele afirma que então “atinge-se o cúmulo do horror: a destruição deliberada, sistemática e programada por todos os meios, de uma coletividade inteira cujos membros são acusados e tratados como seres ‘inferiores’ [...]; o objetivo confessado é a realização da ‘solução final’ do ‘problema’ através da eliminação total dos indivíduos” (DADOUN, 1998, p. 24).

Fontcuberta, citando Serge Daney²⁹, diz que a “hipervisibilidade” do mundo nos deixou cegos.

De tanto ver já não vemos nada: o excesso de visão conduz à cegueira por saturação. Essa mecânica contagia outras esferas da nossa experiência: se antigamente a censura era aplicada privando-nos de informação, hoje, ao contrário, consegue-se a desinformação imergindo em uma superabundância indiscriminada e indigerível de informação. Hoje, a informação cega o conhecimento. (FONTCUBERTA, 2012, p. 54)

Após toda a reflexão acerca da superexposição, encerro este subcapítulo assim como fiz com o anterior: com um questionamento. Ao falar especificamente sobre as guerras, Galard (in NOVAES, 2005) inicia seu texto dizendo que há um século são elas as grandes provedoras de imagens, abastecendo o “fluxo imenso da imprensa ilustrada, das televisões, da internet” (p. 197). As imagens – e aqui sendo não apenas as fotográficas, mas as televisivas também – são tantas e sucedidas por outras tão rapidamente que não permitem o “tempo de vidência e de evidência” o qual estas demandam. Percebendo isto, o autor questiona “Será que as imagens de guerra, pela abundância, tornam-se inúteis?” (GALARD in NOVAES, 2005, p. 197).

²⁹ Serge Daney foi um dos pensadores do cinema mais influentes da França durante o século XX.

3. Banalização: a dor como lugar comum

3.1 A banalização da violência: apropriações descontextualizadas do fotojornalismo

Quando um fotógrafo produz uma imagem que retrate sua preocupação com o social, ele não prevê que ela poderá ser utilizada – ou compreendida – de outra forma senão aquela que irá revelar a realidade que ele presenciou. Esses profissionais supõem, segundo Sontag (2004), “que sua obra possa transmitir algum tipo e significado estável” (p. 122), contudo, por ser um objeto que necessita de um contexto, “tal significado está destinado a se esvaír” (SONTAG, 2004, p. 122).

A partir dessa ideia de perda de significação e de uma posterior apropriação indevida a qual algumas imagens acabam sendo sujeitadas, pretendo abordar nesse subcapítulo como isso acaba por tornar comum o sofrimento do outro. Para isto, me basearei nas imagens mais recentes do conflito da Faixa de Gaza, trazendo como a mídia se apropria da imagem do outro e faz isso dentro da lógica da sociedade do espetáculo, havendo uma posterior utilização dessas imagens fora do seu contexto por pessoas que não necessariamente são profissionais da comunicação.

Por banalidade, usarei a acepção do termo apresentada por Hanna Arendt no livro *Eichmann em Jerusalém* (1963)³⁰. Na obra, a filósofa judia alemã aponta um novo entendimento para a palavra banalidade – neste caso sendo a *banalidade do mal* – a partir do julgamento de Adolf Eichmann³¹, oficial do regime nazista. Para ela a banalidade não significava algo sem importância ou que pudesse ser considerado

³⁰ Cabe ressaltar que não foi realizada a leitura da obra completa de Hanna Arendt. A referência do conceito foi obtida pela leitura do artigo de Marcelo Andrade publicado na Revista Brasileira de Educação em 2010.

³¹ Adolf Eichmann foi julgado pelo Tribunal de Israel em 1961, após ser capturado na Argentina. Elichmann foi responsabilizado pelo transporte de milhares de pessoas para os campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial, sendo conhecido como o executor-chefe da Alemanha Nazista. Respondeu por 15 ofensas criminosas, entre elas a acusação de crimes contra a humanidade, e foi condenado ao enforcamento. Durante o julgamento, Hanna Arendt escreveu cinco artigos para a revista *The New Yorker*, que posteriormente foram transformadas no livro *Eichmann em Jerusalém – Um relato sobre a banalidade do mal* (1963).

normal, mas sim uma situação que estivesse ocupando o espaço do que é realmente comum.

Um ato mau torna-se banal não por ser comum, mas por ser vivenciado como se fosse algo comum. A banalidade não é normalidade, mas passa-se por ela, ocupa indevidamente o lugar da normalidade. (ANDRADE, 2010, p. 114)

O compartilhamento exaustivo de imagens do sofrimento permite que haja essa banalização arendtiana não apenas da dor que o outro sente, mas também do mal que lhe é afligido. Através da leitura do artigo de Andrade (2010) sobre o livro de Hanna Arendt, é possível encaixar o conceito trazido por ela sobre um mal comum nessas composições imagéticas do fotojornalismo – se é que se pode considerar imagens assim fotojornalísticas³² –, não apenas na representação da realidade que é produzida pela fotografia dos conflitos, mas também no ato da publicação dessas imagens.

Com o uso cada vez maior da internet para distribuir notícias do mundo inteiro, ininterruptamente somos bombardeados por imagens dos mais variados cantos do planeta que desvelam a entidade que o Mal representa, onde o sofrimento que ele causa aos indivíduos se mostra de formas muito parecidas. Devido à barbárie, vemos povos sendo dizimados, passando fome, perdendo suas moradias e seus familiares, sendo privados dos seus direitos. Isso custa às imagens, ao perderem o traço de singularidade, o decréscimo do poder de mobilização que um dia lhes foi pertencente.

Para Sontag (2004), esse “vasto catálogo fotográfico da desgraça e da injustiça” fez com que tenhamos uma certa familiaridade com as atrocidades, causando um sentimento de que aquilo é apenas mais uma representação de sofrimento e não há o que ser feito. O convívio dos espectadores com essas imagens não reforça a consciência ou a capacidade de ser compassivo com essas pessoas.

Fotos chocam na proporção em que mostram algo novo. Infelizmente, o custo disso não para de subir – em parte, por conta da mera proliferação dessas imagens de horror. (SONTAG, 2004, p. 30)

O início dessa massificação se deu a partir da década de 90, quando teve início a digitalização da fotografia através das primeiras câmeras digitais e a maior utilização da internet, tornando muito mais fácil a obtenção de imagens a todo o momento e em qualquer

³² Jorge Pedro Sousa (2002) diz que, apesar de ser uma atividade sem fronteiras claramente delimitadas, as fotografias jornalísticas são aquelas que possuem “valor jornalístico” e que tem a função de transmitir informação útil.

lugar. A era da reprodutibilidade técnica fez com que houvesse uma multiplicação de imagens que se tornam cada vez mais onipresentes, com o excesso sendo algo cotidiano e no qual já estamos muito imersos para perceber essa situação.

De acordo com Baitello Junior, isso faz de nós uma sociedade que pretende “[...] produzir um controle através de um descontrole” (2005, p. 13), pois tentamos compreender e ver tudo o que acontece no mundo através das imagens. Todavia, representações imagéticas do mundo acabam nos soterrando de tal maneira que não conseguimos ter uma compreensão real dos acontecimentos, já que não há tempo de raciocínio.

Debord (1997) também abordou o assunto em sua obra, mencionando que essa profusão de imagens faz com que não consigamos refletir sobre os fatos que elas nos apresentam ou mesmo sobre a nossa existência e função no mundo enquanto seres humanos.

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. (DEBORD, 1997, p. 24)

A falta de compreensão e de reflexão da sociedade pela sociedade foram apontadas por Hanna Arendt como causadoras da banalização do mal. Arendt não considerava que o mal era um senso radical – apenas o bem poderia ser isso –, mas sim um parasita que se espalhava por uma sociedade que era inapta a refletir sobre uma determinada situação e os seus atos. Em uma comparação bastante simplificada, o mesmo acontece quando do compartilhamento de uma foto-choque em um perfil do Facebook (imagem 2).

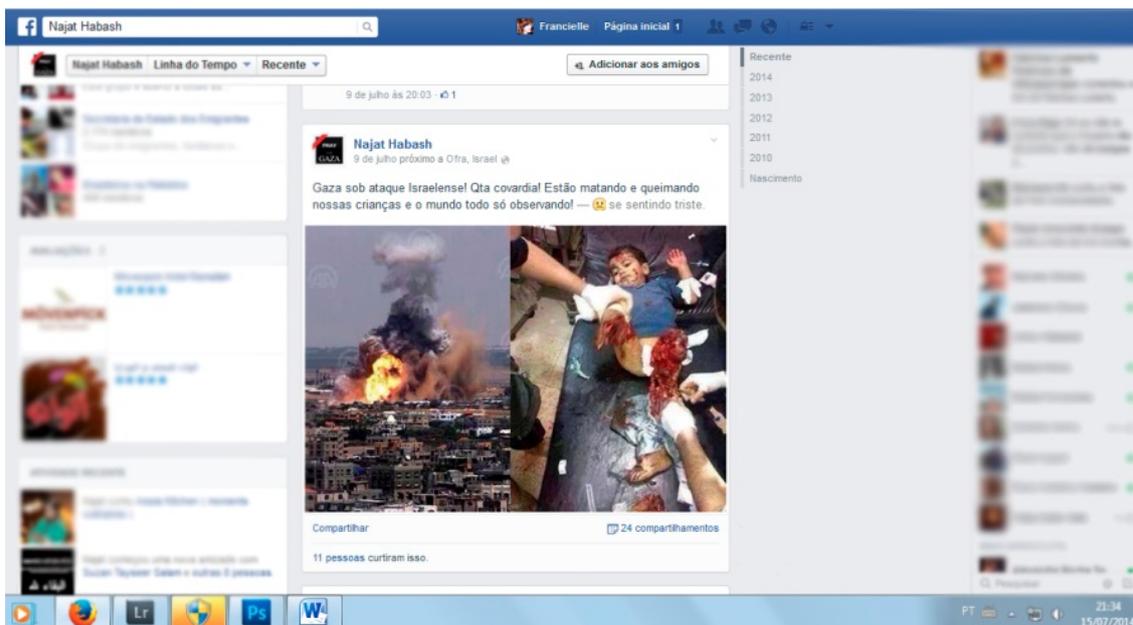


Imagem 2 - obtida através da captura (*print screen*) da *timeline* de um perfil do Facebook

Ao vermos imagens como a apresentada acima, nos convencemos de que nada pode ser feito, não nos resta sobre o que refletir e, assim como toda foto-choque, aquela imagem é o que é: um corpo destroçado. Ao acreditarmos que não há solução, nosso compadecimento não servirá de nada, não resolverá a situação, posto que o mal que foi encontrado naquela situação, assim como em Adolf Eichmann, se tornou banal, “porque não tem explicação convincente, não tem motivação alguma, nem ideológica, nem patológica, nem demoníaca” (ANDRADE, 2010, p. 113). E é importante salientar que, assim como afirmou Arendt, constatar que o mal é banal não o desonera da sua barbárie, ou no caso de quem fez parte do regime nazista, não os livra da culpa.

Da mesma forma que Arendt culpou a todos pelo holocausto, mesmo os judeus, imagens como essas incriminam a todos (como também apontou Berger): quem compartilha fotografias desse caráter é culpado por, assim como foi referido no capítulo anterior, propagar uma linguagem da violência tanto quanto quem produziu essa imagem. Fontcuberta (2010) vai dizer que o fotógrafo, ao permitir que as suas imagens de conteúdo social sejam difundidas, promove um ato de propaganda, mesmo que esta não seja a intenção do profissional. Dessa maneira, o fotógrafo deve aceitar que esse processo é inevitável, pois aquela imagem está impregnada de ideologia. Ao mesmo passo que quem compartilha imagens assim também o faz por determinados valores pessoais.

Por último, imagens como essa incriminam a quem não se deixa mais afetar por elas, seja por apatia, pelo sentimento de impotência ou por não se ver como parte daquilo. Este último fator, em minha opinião, é o mais grave, pois nesse distanciamento não reconhecemos aquele que está ali exposto na imagem como um ser humano igual, vemos naquele rosto um ser humano da espécie “outro”, e essa não-identificação social impede a reflexão sobre o contexto. O elemento agravante é o não-olhar, pois não nos permitimos – e nem queremos – ver a morte violenta tão nua a nossa frente. Assim, no caso da internet, rolamos a tela para baixo e o corpo, que segundos antes parecia diante do nosso olhar, é logo substituído por uma imagem mais agradável.

Mas nossa capacidade de digerir esse grotesco crescente nas imagens (paradas ou em movimento) e nos textos impressos tem um custo elevado. A longo prazo, age não como uma liberação da personalidade, mas como uma subtração da personalidade: uma pseudofamiliaridade com o horrível reforça a alienação, tornando a pessoa menos apta a reagir na vida real. (SONTAG, 2004, p. 53)

A crise que temos na atualidade relacionada às imagens não se dá por um esvaziamento do seu conteúdo, as imagens não deixaram de fazer efeito, mas tiveram a sua potencialidade rarefeita (BAITELLO, 2005), fazendo com que sejam necessárias cada vez mais imagens de sofrimento para que estas causem o mesmo efeito nas pessoas que as fotografias produzidas durante a Guerra do Vietnã tiveram na opinião pública.

De que outro modo deixar uma marca mais funda quando existe uma incessante exposição a imagens e uma excessiva exposição a um punhado de imagens vistas e revistas muitas vezes? A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença. (SONTAG, 2003, p. 24)

Imagens como essas, ao passo que não provocam reflexão, podem acabar assumindo uma função totalmente deturpada. Sontag (2003) aponta que imagens podem, sem dúvida, também incitar uma violência como resposta ao que se vê, dependendo apenas do contexto e do questionamento que se faz a respeito delas, pois há muitos usos possíveis para o sofrimento retratado. As fotografias podem suscitar reações opostas, conduzindo a um apelo pela paz ou então a um clamor de vingança, ou somente atordoam a consciência de quem está longe daquilo, fazendo com que se acredite que o Mal existe e que situações terríveis acontecem o tempo todo. Para quem crê que de um lado sempre está a opressão e do outro a justiça, o que importa é quem é morto por quem.

Para um judeu israelense, uma foto de uma criança estraçalhada no atentado contra a pizzaria Sbarro no centro de Jerusalém é, antes de tudo uma foto de uma criança judia morta por um militante suicida palestino. Para um palestino, uma foto de uma criança estraçalhada pelo tiro de um tanque em Gaza é, antes de tudo, uma foto de uma criança palestina mostra pela máquina de guerra israelense. Para o militante, a identidade é tudo. E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas. (SONTAG, 2003, p. 14)

A utilização dessas imagens como forma de autenticar a continuidade de um conflito fere um dos preceitos da Declaração da Unesco sobre os *media*³³, texto de alcance universal escrito em 1983. Nele consta como papel dos meios de comunicação trabalhar para que haja a “eliminação da guerra e outros flagelos que afligem a humanidade”, trazendo o compromisso ético dos *media* para com os valores universais do humanismo. Assim, ao “abster-se de toda a forma de apologia ou de incitamento favorável às guerras de agressão e à corrida aos armamentos [...] e a todas as outras formas de violência, de ódio ou de discriminação [...]”, o jornalista pode contribuir para que se elimine a ignorância e a incompreensão entre os povos, bem como para sensibilizar aqueles que, da segurança dos seus lares, veem os conflitos pelos quais outros povos passam, compreendendo os seus desejos e vontades e garantindo o respeito pelos direitos e pela dignidade de todas as nações.

Além da possível utilização como forma de legitimar a hostilidade entre os povos, imagens capturadas sem a preocupação com o dano causado ao outro podem também confirmar estereótipos produzidos pelo imaginário. Forin Jr. e Boni (2007) apontam que a globalização fez com que os limites entre a riqueza e a pobreza ficassem mais bem delimitados em vez de reduzir as desigualdades. A fotografia social pode cooperar para que essas delimitações sejam aparentes, mesmo quando pretendem a mudança do que retratam. O porém dessa situação é que a comoção que as imagens causam nem sempre ultrapassam “os limites do sentimentalismo para adentrar o campo da reflexão racional e das ações práticas, que esclareça e solucione as diferenças” (FORIN JR; BONI, 2007, p. 80).

³³ Disponível nos Anexos do livro *Jornalismo e Verdade: para uma ética de informação* (1999), de Daniel Cornu.

Os autores citados acima ainda vão dizer que o “bombardeamento desmedido de imagens retratando as nações subdesenvolvidas” (FORIN JR; BONI, 2007, p. 81) ajudam a criar o estereótipo das populações menos avançadas como sendo “um universo longínquo de desprovidos anônimos que se amontoam em refúgios, favelas e casebres” (FORIN JR; BONI, 2007, p. 81). O mesmo se aplica às imagens de guerra, visto que na maioria das vezes quem mais sofre pelas consequências de um conflito é a parte mais pobre da população, já que esta possui menos formas de se proteger que a população economicamente mais favorecida.

Por ser um tema considerado comovente, a exclusão social e os conflitos são situações bastante abordadas pela fotojornalismo. Isso gera um volume indigerível de informações aos cidadãos, gerando como resultado “o espetáculo e a caricatura com que o mundo subdesenvolvido é reproduzido” (FORIN JR; BONI, 2007, p. 82). Na opinião de Forin Jr. e Boni, essa exploração não é nada mais que a utilização da população mais pobre pela mídia, de modo a suprir a necessidade das elites de “consumir a desgraça alheia”. E os autores abordam essa questão de forma mais radical, afirmando que os profissionais da fotografia fazem uso da imagem dessas pessoas por proveito próprio, pois em nenhum momento esses povos retratados são questionados se aceitam ou não que os outros, no caso os profissionais da mídia, se apropriem das suas próprias imagens.

Levar em consideração se os sujeitos retratados têm sua dignidade preservada é de grande relevância, defende Janaína Barcelos (2014) em seu artigo para a Revista Discursos Fotográficos. De acordo com ela, as formas de medir isto seriam o bom senso, a consciência e a sensibilidade do profissional, além de analisar se a imagem “coisifica” a pessoa, se a informação contida naquela fotografia é realmente necessária para que se dê a compreensão da realidade ou se “o ser humano retratado serve apenas como instrumento, seja para chocar, causar piedade, aumentar a audiência, ou qual for o objetivo do fotógrafo ou do veículo de comunicação” (BARCELOS, 2014, p. 119).

Explorar tal circunstância seria ir contra o que diz o Artigo 14^o³⁴ que aponta como dever “Tratar com respeito a todas as pessoas mencionadas nas informações que divulgar”, e, aqui, sentimo-nos no direito de substituir: seria

³⁴ O artigo referido diz respeito ao Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros.

dever do fotojornalista tratar com respeito todas as pessoas retratadas nas fotografias que divulgar. (BARCELOS, 2014, p. 119)

Sontag (2004) também se manifesta sobre esse contexto ao afirmar que quando se fotografa uma pessoa, ao mesmo tempo se está violando ela, pois às vezes como elas nunca se veem, às vezes transformamos em objetos que podem ser “simbolicamente possuídos”. Berger (2003) completa essa opinião ao declarar que nós, como espectadores, não temos como presumir o que sentem os que estão vivendo aquela situação.

Os que estão naquela situação, sendo fotografados, os que seguram a mão do moribundo ou estancam uma ferida, não estão vendo o momento como nós vimos, e suas reações são de uma ordem inteiramente diversa. (BERGER, 2003, p. 45)

A realidade do outro – no presente caso sendo a das vítimas da guerra – acaba por ser resumida em uma série de fragmentos, sendo para Sontag (2004) um modo “infinitamente sedutor e dolorosamente redutor de lidar com o mundo” (p. 95). Para a autora, se no passado essas imagens representavam o descontentamento com a realidade e o anseio por mudanças, na sociedade moderna³⁵ a insatisfação se revela no anseio de reproduzir o mundo, “Como se apenas por olhar a realidade na forma de um objeto – por meio da imagem fixa na fotografia – ela fosse realmente real, ou seja, surreal” (SONTAG, 2004, p.95). Assim, no impulso de reter o mundo através da câmera, acaba-se por tornar tudo homólogo, causando a perda da nossa capacidade de reagir (SONTAG; 2003, 2004).

Debord (1997) vai indicar que o resultado desse excesso da mídia, ou seja, o espetáculo ao qual a sociedade é submetida é essa alienação perante a realidade. De forma semelhante, Baitello (2005) diz que essa demasia de imagens contribui para a nossa cegueira, pois não vemos mais as relações e nexos entre as imagens, somente enxergamos ícones.

Nesse compartilhamento demasiado de imagens, seja pelos meios de comunicação, seja por aqueles que até então eram “apenas” espectadores, a significação

³⁵ Cabe ressaltar que a primeira edição do livro *Sobre fotografia*, de Susan Sontag, foi em 1977, logo após o término da Guerra do Vietnã (1955-1975). Neste período, como já foi citado anteriormente, houve uma ampla publicação de imagens nos meios de comunicação, promovendo um desgaste da imagem do sofrimento causado pela guerra.

da fotografia acaba se esvaindo, não há uma reflexão acerca do acontecimento, o que há é uma cegueira quase que coletiva diante da realidade do mundo. Se antes as notícias eram acompanhadas de uma imagem que resumia o acontecimento – exceto quando eram matérias que saíam em revistas especializadas –, agora, na era da internet e das redes sociais, são as fotografias que servem como uma falsa contextualização do mundo.

Refiro-me a elas como falsa pelo fato de que poucas vezes elas são acompanhadas do seu verdadeiro contexto ou então seus conteúdos são apresentados de forma superficial. Mancuzo e Boni (2012) afirmam que, ao disponibilizar uma infinidade de informações, a internet não permite que o cidadão pense, não permite que haja uma pausa entre as notícias. A imagem passa a ser um “chamariz” dentro da matéria jornalística (ou da opinião que é expressa pelas redes sociais), torna-se banalizada e perde sua capacidade de informar.

A banalização do ato de fotografar leva a representações imagéticas descartáveis, efêmeras e sem valor, pois a internet e a possibilidade de distribuição da informação visual em redes sociais fazem com que a fotografia também seja o reflexo do tempo real, daquilo que se vive neste exato momento. (MANCUZO; BONI, 2012, p. 121)

O estudo dos autores citados acima parte da crença de que é a partir da internet que parte da sociedade se informa, caso seja considerada a parcela mais jovem da população, este número aumenta. As gerações mais recentes tem a imagem como sendo um objeto de consumo, fazendo uso dela para a cognição, para a percepção do que acontece no mundo. Esses mesmos indivíduos que buscam nas imagens uma forma de compreensão da informação, as têm simplesmente como uma comprovação da realidade, não as utilizam para realizar uma reflexão plena sobre a sociedade em que vivem.

Para Mancuzo e Boni (2012) o texto passa a ser cada vez menos atrativo para essa coletividade de indivíduos, fazendo com que as informações devam ser transmitidas “ancoradas em uma variedade gigantesca de cenas” (p. 112). A partir disso que o próximo subcapítulo visa abordar a fluidez com que as notícias e as imagens surgem no nosso cotidiano, não se limitando apenas à parte jornalística dos meios de comunicação, mas também inserida em locais que até então eram apenas de entretenimento, como o Facebook.

Refletir sobre a imagem? Como? Se ela não fica disponível tempo suficiente para que seja absorvida. A informação visual se dá pelo excesso e não mais pela qualidade e capacidade de possibilitar conhecimento e garantir reflexão. (MANCUZO; BONI, 2012, p. 124)

3.2 O concreto, o fluido e o valor: jornalismo x internet

No início a comunicação era volúvel e impalpável, feita apenas de forma oral a partir dos viajantes. O homem através do seu discurso era a “mídia primária”³⁶, isso significa que toda comunicação começava e terminava nele, sem a necessidade de nenhum objeto que o auxiliasse nisso. Posteriormente a informação começou a ser concreta: tendo como suporte o papel e o auxílio da tipografia³⁷, os periódicos surgiam trazendo informação palpável para a sociedade. Nos dias atuais, a notícia passou a ter um caráter de fluidez devido à velocidade com que ela é substituída: estamos sempre recebendo no nosso cotidiano inúmeros acontecimentos do mundo inteiro, seja através das nossas televisões, dos nossos rádios ou dos nossos celulares.

A internet surge para amplificar essa imagem de fluidez da informação, uma vez que o jornalismo digital se desenvolveu na década de 90 conjuntamente com a rede mundial de computadores interligados – a internet. Buitoni (2011) assinala que alguns autores apontam como “momentos cruciais da comunicação humana” – em conjunto com a descoberta da fotografia no século XIX – o uso da internet no final do século XX. A autora diz que “Foram duas transformações que modificaram conjuntamente as relações pessoais e a comunicação, entendida como processo que envolve difusão pública de informações” (BUIIONI, 2011, p. 3).

O nascimento da internet, segundo Vilches (1997), coincide com a globalização e a fragmentação da audiência mundial em relação aos meios tradicionais de

³⁶ Apresentado por Baitello Jr. (2005) em seu texto, o conceito foi criado por Harry Pross. Segundo Pross, se não fosse pelo homem, a existência de qualquer meio de comunicação não teria sentido, já que estes são feitos por e para aquele. O autor aponta que, antes mesmo da existência dos meios de comunicação, o homem já era seu meio de informação, comunicando-se apenas através da linguagem oral e da linguagem corporal.

³⁷ A tipografia foi inventada por Gutenberg em 1438. A partir dela se tornou possível a reprodução rápida de um mesmo texto, oferecendo à linguagem escrita uma maior difusão, algo que não era possível com os manuscritos. Entretanto, a imprensa periódica surgiu apenas no final do século XVI.

comunicação. O consumo na rede interligada de computadores é individual, cada usuário escolhe o que ver e quando ver, sendo isso o que a fortalece “como novo meio de serviço e de coesão social” (Vilches, 1997, p. 103). Deste modo, a individualização dilui a diferença que até então existia entre a categoria dos produtores e dos consumidores. O autor, ao fazer uso do pensamento de Jean Baudrillard, aponta que o protagonismo do espectador faz com que seja ele quem controle a produção de sentido dos meios de comunicação.

Com base nisso, o presente – e último – subcapítulo deste trabalho buscam trazer uma reflexão sobre a fluidez da informação, tendo como foco as imagens do jornalismo de guerra que são compartilhadas na internet, principalmente nas redes sociais. Pollyana Ferrari (2009) traz no início do seu livro o seguinte dado³⁸: 80% dos mais de 66 milhões de internautas brasileiros acessam diariamente alguma rede social e, caso tivessem apenas 15 minutos por dia para utilizar a internet, iriam preferir passar esse tempo em uma rede social do que em qualquer outro site da web.

Pierre Lévy, citado por Ferrari, diz que o “ciberespaço permite, ao mesmo tempo, a reciprocidade na comunicação e a partilha de um contexto. Trata-se de comunicação conforme um dispositivo todos para todos” (LÉVY apud FERRARI, 2009, p. 107). Por conseguinte, a narrativa digital é pluralista, pensa a sociedade com todas as facetas que esta possui, sendo o Facebook um exemplo da pluralidade da construção coletiva de conhecimento. Assim sendo, Juliano Spyer diz que

Em tempos de internet, ao invés de confiar em um veículo de informação “frio” para receber o conteúdo que interessa, o internauta comum vem elegendo como filtros de informação usuários com os quais ele se identifica por compartilhar interesses e pontos de vista. (SPYER, 2007, p. 192)

A internet possibilitou que se acesse informação, educação ou entretenimento por uma via horizontal, ou seja, “baseado no fato de que qualquer um pode emitir conteúdos além de recebê-los” (VILCHES, 1997, p. 102). Varela (2007) faz um contraponto com as formas de comunicação tradicionais, que antes eram ou “de um a muitos” (meios de comunicação em massa) ou “de um a um” (comunicação interpessoal), ao dizer que a internet permite não apenas uma comunicação de “muitos a

³⁸ Dados retirados pela autora de uma pesquisa Ibope publicada no final de 2009.

muitos”, mas também a de “poucos a poucos”, ou seja, trocas de conteúdos, conhecimentos e experiências entre públicos amplos e entre grupos pequenos.

Por isso, quando se fala em tecnologia aliada aos meios de comunicação, não há dúvidas sobre os avanços importantes que ela trouxe para a sociedade. Todavia, o mesmo progresso não se aplica necessariamente quando este é relativo a uma maior clareza por parte dessa mesma sociedade sobre os assuntos do mundo e das diversas culturas que nele habitam, afirma Belarmino da Costa (2007).

Apesar de todas as possibilidades que “revolucionam as formas de comunicação”, permitindo novas maneiras de representação do real e do processo de circulação e difusão de informação, Costa (2007) vai dizer que ainda permanece a inquietação trazida por Adorno e Horkheimer³⁹ de que, no processo civilizatório, o desenvolvimento técnico-científico e a barbárie estética continuam em convívio. Ao fazer leitura semelhante, Buitoni (2011) diz que, mesmo que tenhamos uma grande quantidade de imagens que nos rodeando, a qualidade estética e informativa delas não segue a mesma proporção.

A autora aponta que a mudança das imagens fotográficas do meio impresso para o suporte digital está produzindo uma “profunda transformação na produção, fruição e no armazenamento” (BUITONI, 2011, p. 177), contudo não percebemos isto por estarmos imersos nessa realidade. A pressão do tempo que sobre as redações (o primeiro a dar a notícia é sempre o vencedor, não importando tanto a qualidade com que ela surge) e a facilitação da tecnologia (a era do leitor-repórter, aquele que interage com o veículo de imprensa enviando fotos ou vídeos feitos dos seus celulares e câmeras) fez com que imagens veiculadas perdessem a sua qualidade, sendo elas descartáveis e substituíveis, transformando a sua utilização em algo comum.

³⁹ A Escola de Frankfurt consistia em um grupo de intelectuais alemães, dentre eles Theodor Adorno e Max Horkheimer, que na primeira metade do século XX produziam um pensamento conhecido como Teoria Crítica. Os pensadores da escola inicialmente seguiam o marxismo, mas ao perceberem o crescimento de outra classe que não a burguesa e nem a proletária, no caso a classe média, começaram a reavaliar a ideologia. A fim de preencher as percebidas omissões do marxismo tradicional, eles solicitaram extrair de outras escolas de pensamento, por isso usaram ensaios de sociologia antipositivista, psicanálise, filosofia existencialista e outras disciplinas. Desse modo, nasceu a Escola de Frankfurt, a qual se dedicou, a partir da década de 20, ao estudo dos problemas tradicionais do movimento operário, unindo trabalho empírico e análise teórica.

Antigamente, a imagem analógica tinha muito mais qualidade; hoje as fotos são ‘achatadas’, de leitura superficial – trazem uma informação básica, não pedem reflexão, não incluem crítica. O leitor acaba ficando habituado a essas imagens banais. (BUITONI, 2011, p. 7)

Nesse contexto de avanço tecnológico versus compreensão do mundo é que as redes sociais estão inseridas, pois atualmente é a partir delas que o mundo pode tomar consciência em tempo real dos conflitos que acontecem, antes mesmo que os repórteres cheguem a estes locais. Entretanto, da mesma forma com que elas permitem que pessoas que estão em lados opostos do planeta tomem conhecimento da inconformidade de alguns povos com as suas situações e os seus governos – como foi o caso da Primavera Árabe⁴⁰ –, elas também servem para difundir imagens de violência desses cenários.

Fotografias que nunca teriam espaço em jornais ou sites de notícia, como aconteceu com a foto de um soldado iraquiano capturada por Kenneth Jarecke durante a Guerra do Golfo⁴¹ (imagem 1, p. 27), são amplamente divulgadas nas redes sociais. A reflexão que se faz necessária sobre isso é: qual a real utilidade de imagens como essas compartilhadas em nossas *timelines*⁴² do *Facebook*?

Ao mesmo tempo em que redes sociais são democráticas por serem uma mídia colaborativa, onde qualquer pessoa pode informar o que quiser a sua rede de amigos e

⁴⁰ A Primavera Árabe foi uma onda de revolta/protestos que teve início em 2010, tendo como motivo o descontentamento político/econômico das populações de vários países do Oriente Médio e do norte da África. A internet teve papel de extrema importância na mobilização e divulgação de ideias deste movimento revolucionário. Na ocasião, diversos presidentes dos países árabes ou renunciaram ou foram depostos dos seus mandatos. O nome do movimento faz alusão à Primavera de Praga, movimento que também almejava mudanças políticas na Tchecoslováquia pós Segunda Guerra Mundial.

⁴¹ À época, como já foi referido, a imagem não foi publicada pelos jornais americanos. De acordo com a matéria divulgada pelo *The Atlantic* (agosto/2014), as revistas *Time* e *Life* consideraram a imagem muito “nítida” para ser publicada. O editor-chefe da *Time* daquela época afirmou que a imagem era muito perturbadora para ser publicada, já que a revista se tratava de uma publicação familiar.

⁴² “*Timeline*, ou Linha do Tempo em português, é basicamente a forma gráfica e linear de representar uma sequência de eventos em ordem cronológica. Linhas do Tempo são tipicamente usadas para descrever uma determinada sucessão de fatos. Nas redes sociais o formato é muito utilizado para exibir o fluxo de informações compartilhadas por usuários. Twitter e Facebook são exemplos de redes que adotaram essa forma de mostrar o conteúdo aos seus usuários”. Informação disponível em <<http://www.internetinnovation.com.br/blog/glossario/timeline-conceito-e-definicao/>> - acessado em 25/10/2014

ser compartilhada por eles, essas informações algumas vezes não seguem a deontologia padrão do jornalismo, em que regras e códigos de ética são seguidos para que a dignidade do outro seja preservada ao máximo. A crítica que se faz aqui não é ao compartilhamento de informações, tendo em vista que ele torna possível que se tenha visões mais amplas e diversificadas dos mais variados assuntos, sendo questão importante para uma democratização cada vez maior da mídia, o que se coloca em dúvida é o cuidado que muitas vezes não é tomado ao se fazer isso (imagem 3).

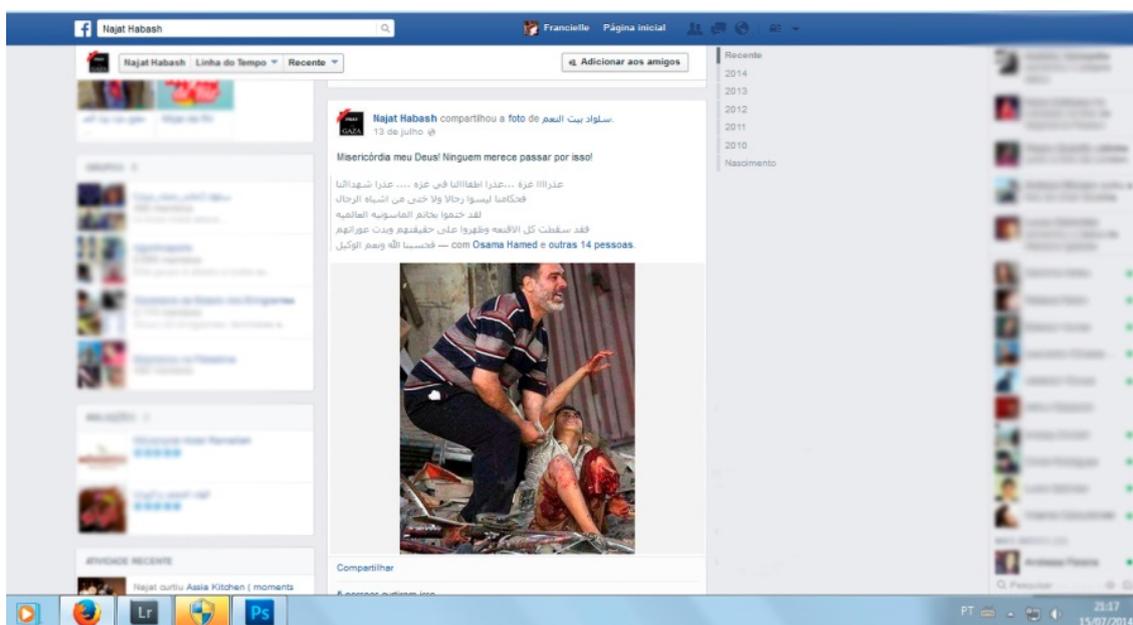


Imagem 3 – obtida através da captura (*print screen*) da *timeline* de um perfil do Facebook

Lorenzo Vilches (in MORAES, 1997) afirma que a internet permitiu não só que o espectador tivesse a livre decisão sobre o que quer ver ou não (a exemplo do que aconteceu com o surgimento das televisões a cabo), mas também possibilitou que esse mesmo receptor de informação seja um produtor de conteúdo. Essa “debilitação da mediação” diante dos conteúdos oferecidos na internet causaria, segundo a visão um tanto extremista do autor, a possibilidade do desaparecimento do papel dos mediadores (jornalistas, educadores, médicos). Não vejo a possibilidade destes profissionais serem substituídos, contudo vê-se o papel das mídias tradicionais perdendo um pouco do seu caráter de único meio pelo qual a população se informa. Isso se deve a estarmos em um período onde cada vez mais as pessoas se informam através do computador por intermédio do que os seus contatos publicam em suas páginas nas redes sociais sobre os fatos que presenciaram – ou não.

Corroborando com essa opinião e fazendo um contraponto ao que Vilches traz, Juan Varela (2007) coloca que os meios sociais não acabarão com o jornalismo tradicional, mas o forçará a adotar novas posturas. O que Varela prevê é que os meios convencionais de comunicação serão obrigados a cada vez mais conceder espaço para os leitores/ouvintes, pois a mensagem “não é considerada concluída até que a comunidade a discuta, comente, complete e amplie” (VARELA, 2007, p. 90).

Varela aponta que os blogs precisam do jornalismo, ou seja, os meios tradicionais não perdem a sua função de mediadores, uma vez que os blogueiros precisam da imprensa para obter informação de primeira mão de lugares a que eles não têm acesso, para então, posteriormente, completarem a notícia com mais detalhes ou a fragmente deixando apenas o que consideram essencial no seu conteúdo. Desta forma, de acordo com o autor, “A rede fica repleta de comentários e informações sobre tudo o que acontece. Os leitores têm deixado de ser passivos e cada vez mais pessoas interagem com a informação” (VARELA, 2007, p. 85).

A falha dessa falta de mediação vem do aspecto que as novas mídias⁴³ possibilitam que se transforme tudo em um espetáculo ainda maior. Se aliada às mídias sociais, as informações podem atingir um nível de espetacularização ainda mais irrestrito, pois já não é mais feito apenas por quem tem conhecimento, e que, teoricamente, é delimitado por um código de ética, mas sim por toda e qualquer pessoa que tenha acesso a informações e, no caso estudado, imagens que podem ser compartilhadas com milhares de usuários de determinada rede social.

Essa situação é agravada por uma sociedade que foi acostumada com a fazer de tudo um espetáculo (DEBORD, 1997), a acreditar que se algo é divulgado é porque aconteceu daquela maneira e precisa ser exposto, sem que haja uma reflexão sobre o assunto, apenas que ele deve e necessita ser difundido para o maior número de pessoas possível - e é então que as redes sociais se fazem presentes.

As tecnologias digitais e eletrônicas, que rompem temporalidades e espacialidades, e que constituem o espírito desta época demarcada pela

⁴³ Nova mídia: “meios que lidam com a linguagem, a informação, o entretenimento e os serviços disponíveis mediante artefatos tecnologicamente avançados em relação aos suportes conhecidos[...] Tudo aquilo que na atualidade nessa área em que telecomunicações e mídia convergem torna a comunicação digital possível. Daí o uso de *mídia digital* como sinônimo de *nova mídia*” (COSTA, 2009, p. 16).

velocidade do deslocamento e fluidez da informação, alteram sensivelmente a noção de experiência e de adaptação ao mundo existente. (COSTA, 2007, p. 4)

Se hoje a estética do espetáculo se limita aos jornais impressos e programas específicos voltados a um determinado grupo social (com exceção de determinados acontecimentos, que acabam por ter uma cobertura espetaculosa por parte de praticamente todos os meios), nas redes sociais não há essa distinção, pois a qualquer momento uma imagem digna de estar em um programa policial ou em um jornal do estilo popularesco pode aparecer em nossas linhas do tempo.

Nessas situações não há distinção entre o que é entretenimento, diversão e propaganda dos assuntos noticiosos que são compartilhados e discutidos nas redes. Flusser (2011) aponta que cada vez que uma imagem é trocada de um meio para o outro, ou seja, do jornal para uma rede social, por exemplo, o seu significado muda junto. Essa transposição de canal em que a fotografia está inserida não é uma operação apenas mecânica, “trata-se de uma operação de transcodificação” (FLUSSER, 2011, p. 73).

Ao trazer o mesmo autor referido acima, Mancuzo e Boni (2012) apontam que o jornalismo, ao se amparar em uma “civilização midiaticizada que privilegia o ver ao viver” (p. 123), é direcionado cada vez mais a utilizar a imagem “como parte do espetáculo que se tornou a notícia” (MANCUZO; BONI, 2012, p. 123). O poder da imagem como representação de mundo que se estabelece no pensamento da sociedade tem se tornado vazio e robotizado (FLUSSER apud MANCUZO; BONI, 2012), devendo ser encarado como um sinal de alerta, visto que a saturação de imagens cria a ilusão de que se tem evidências suficientes para a compreensão do mundo, enquanto que na realidade o que há é um distanciamento do aprofundamento dos fatos.

Um exemplo mais recente aconteceu durante o Conflito da Faixa de Gaza, onde se viam fotografias deste tipo a todo o momento, não se tendo a informação de como foram conseguidas, por quem foram feitas e compartilhadas inicialmente ou mesmo ainda se aquela pessoa era um profissional regido por um código de ética. A questão é que, na época do repórter-leitor, qualquer pessoa que tenha um perfil ou que saiba

minimamente criar um blog se torna quase um jornalista que exprime sua opinião, divulga imagens de conflitos e o que mais for passível.

A opinião pública, aqui no sentido de pensamento de toda e qualquer pessoa, não é algo que possa ser cerceado, caso isso aconteça estará indo contra um dos direitos humanos: o da liberdade de opinião, ato digno apenas de ditaduras. No entanto, com a internet ela passou a ser divulgada sem qualquer noção dos aspectos deontológicos⁴⁴ que são aprendidos durante a faculdade de comunicação, sem que haja uma preocupação de estar denegrindo a imagem do outro ou se está preservando a dignidade daquele que é exposto.

Por dignidade, Kant (apud COSTA, 2009) entendia que ela representava um valor interior de interesse geral e que este não pode ter um preço, pois isso seria então de valor exterior e representaria a manifestação de interesses particulares, indo ao contrário da forma com que o conceito era entendido. Assim a dignidade, ou seja, o valor de interesse geral, é a finalidade última do imperativo categórico⁴⁵. Para Kant, a humanidade deveria ser considerada uma finalidade e não um meio.

No reino dos fins tudo tem ou um *preço* ou uma *dignidade*. Quando uma coisa tem um preço, pode-se pôr em vez dela qualquer outra como equivalente; mas quando uma coisa está acima de todos o preço, e, portanto, não permite equivalente, então ela tem dignidade. (KANT apud COSTA, 2009, p. 98)

A dignidade, na opinião de Barcelos (2014), é um valor primordial que deve ser preservado e refletido no fazer da comunicação. Para a autora, o ato de tornar público um fato não pode ser a justificativa para que se fira o direito à dignidade de uma pessoa. A dignidade seria a base da liberdade humana.

Portanto, esse respeito precisaria ser levado em consideração ao produzir e selecionar, para ir a público, imagens que retratam a dor e o sofrimento do

⁴⁴ Kant formulou a ideia inicial do aspecto deontológico como sendo o estudo dos princípios, fundamentos e sistemas da moral (COSTA, 2009), posteriormente Jeremy Bentham aplicou o conceito ao conjunto de deveres de uma determinada categoria profissional, remetendo a uma abordagem empírica dos diversos deveres e direitos relativos a uma profissão ou situação social determinadas (CORNU, 1999).

⁴⁵ Imperativo categórico são aquelas regras que “exprimem a necessidade de se agir segundo uma lei geral, exigindo um comportamento racional que todos devem seguir” (COSTA, 2009, p. 97) ou nas palavras de Kant “*Age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal*” (KANT apud COSTA, 2009, p. 98).

outro [...]. Isso significa que a liberdade de expressão existe numa relação com o outro. (BARCELOS, 2014, p. 116)

Para Cornu (1999) respeitar a dignidade humana no ato de informar o público não é baseada em uma lei judicial, mas sim no sentido de dever baseado “nos motivos do coração”, ou seja, apresentar os fatos de maneira que não vá ferir, brutalizar ou semear o ódio quando a realidade que é mostrada já traz a violência consigo. Para isso, o autor fala que a primeira atitude a ser tomada para mostrar a verdade nesses casos é a “recusa da complacência, do olhar demorado sobre o espetáculo da força brutal, do horror, do luto e da desolação” (CORNU, 1999, p. 406).

Mesmo os sites de reportagens fotojornalísticas citados anteriormente – *Lens* e *The Big Picture* – publicam imagens que, na opinião da autora deste trabalho, fogem desse cenário de recusa de condescendência ao olhar demorado sobre a violência explícita citados por Cornu. O que diferencia a reprodução dessas imagens em sites voltados ao fotojornalismo das que são publicadas nas redes sociais é o meio em que elas estão inseridas – um é sabidamente de obtenção de informações, enquanto o outro é basicamente de entretenimento – e a livre escolha de ver a imagem, seja por ter havido o interesse por parte do leitor em acessar esses sites de reportagens fotográficas, seja pelo aviso anterior que muitas vezes precede imagens de conteúdo violento (imagem 4).

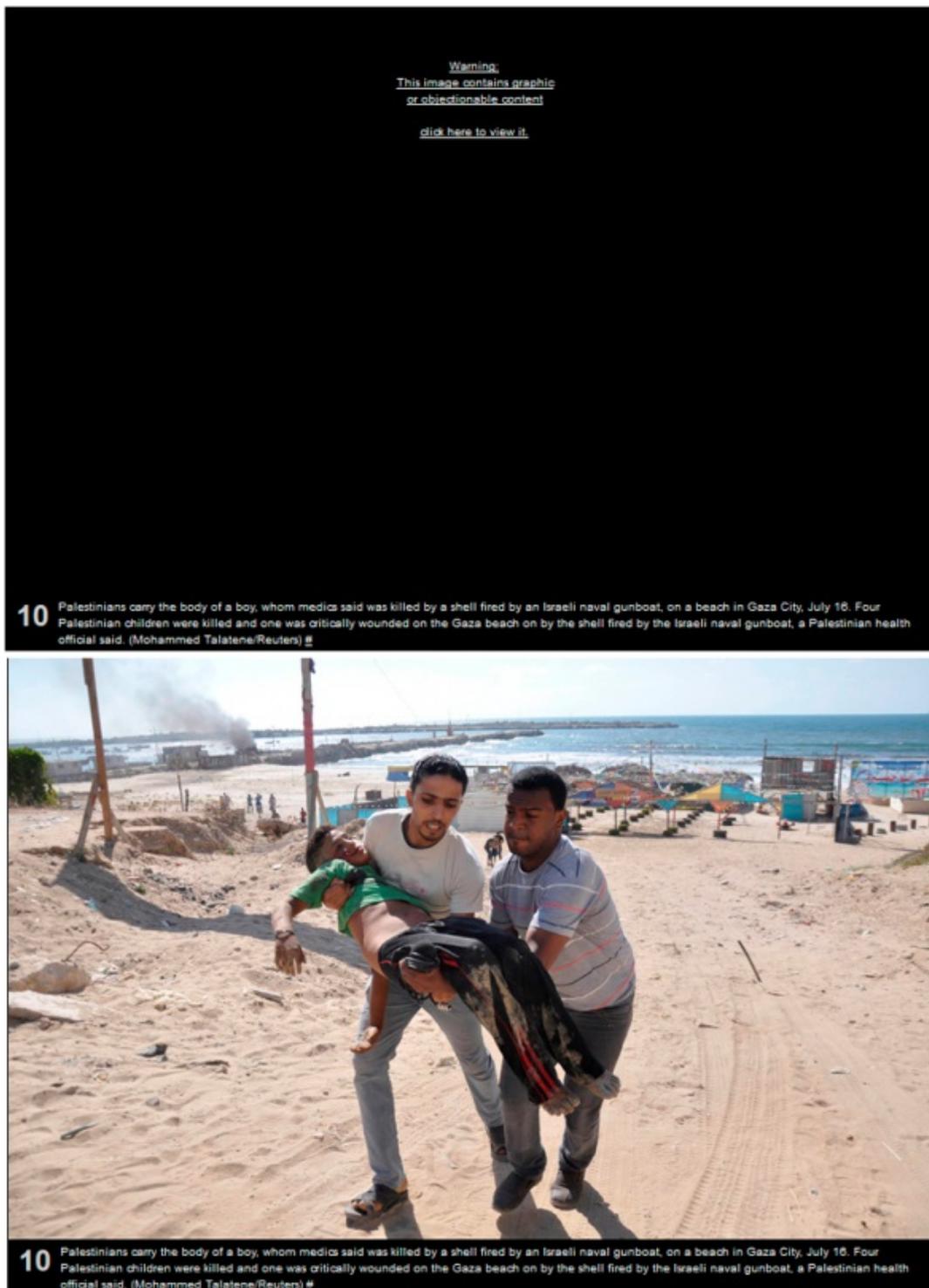


Imagem 4 – Obtida através da montagem da tela do site *The Big Picture* antes e depois de clicar no aviso de “conteúdo gráfico ou censurável” contido na primeira tela – Crédito: Mohammed Talatene/Reuters⁴⁶

⁴⁶ Tradução livre da legenda do site: “Palestinos carregam o corpo de um menino, a quem os médicos disseram foi morto por um projétil disparado por uma canhoneira da Marinha israelense, em uma praia na Cidade de Gaza [...]”. 16 Julho de 2014 – imagem disponível em: <http://www.boston.com/bigpicture/2014/07/conflict_continues_in_gaza.html>

Após trazer um referencial teórico acerca do assunto tratado, a partir da terceira parte do atual capítulo, pretendo apresentar as imagens nas quais me baseei para refletir sobre a utilização que considero fora do contexto devido. O presente trabalho não pretende fazer uma análise aprofundada das imagens, mas apresentar a diferença de cenário em que elas são inseridas quando divulgadas nesses dois meios: o jornalístico e o das mídias sociais.

3.3 Conflito na Faixa de Gaza: o Mal banalizado

A escolha pelas imagens do Conflito da Faixa de Gaza se deu pelo retorno que este teve à mídia na metade deste ano, aliado a isso houve a percepção de ter ocorrido um forte compartilhamento de opiniões e imagens sobre o assunto nas redes sociais. Ainda que a totalidade das imagens seja uma visão do lado palestino do conflito, o trabalho não busca fazer juízo de valor sobre a legitimidade das reivindicações de qualquer um dos lados.

A questão ética levantada pelo conflito do Oriente Próximo não diz respeito à legitimidade das reivindicações das duas partes, que depende do campo da história e da política, mas à justificação do terrorismo contra as populações civis, em violação das convenções internacionais e das leis da guerra. É sobre esta única realidade, a dos atentados cegos contra vítimas aleatórias, que o julgamento moral deveria legitimamente se exercer. [...] O terror dos camisas estaria apenas respondendo ao terror dos militares, e o terrorismo dos oprimidos ao terrorismo dos possuidores, num lance dobrado de terror que logra aterrorizar o terrorismo tomando suas próprias armas. (MATTÉI, 2002, p. 18)

O processo histórico que de alguma forma explica os conflitos incessantes que acontecem hoje na Faixa de Gaza abrange uma linha histórica que rompe milênios, mas para tal abordagem e introdução ao assunto, procurarei salientar os marcos históricos modernos que determinaram de maneira decisiva para o que vemos hoje em dia. Diante da complexidade de toda a conjuntura que levou a conflitos cada vez mais sangrentos e violadores dos direitos humanos, existe uma disputa religiosa que tem como alicerce suas raízes terrestres e, além disso, que é legitimada pelo suposto pertencimento de ocupação histórica.

Os movimentos migratórios dos judeus para a Palestina começaram no fim do século IX, com o chamado movimento Sionista, que tinha por intenção criar um estado para todos os judeus do mundo. Devido ao passado histórico de incansáveis diásporas pelo mundo, a criação deste estado era voltado para a ideologia religiosa, onde a Palestina é considerada a terra prometida aos judeus. Os conflitos tiveram seus primeiros embates em 1947 com a partilha da Palestina em dois estados, sendo 57% do território destinado ao povo judeu e o restante aos palestinos (árabes). No ano seguinte, um dia após a oficialização do estado de Israel, a Palestina declara guerra: Guerra de Independência (para os israelenses) e Guerra da Libertação (para o lado árabe).

Inúmeros conflitos eclodiram ao longo do século passado, como A Guerra de Suez de 1956, A Guerra dos Seis Dias de 1967, A Guerra do Yom Kippur de 1973, mas nenhum avanço diplomático ganhou corpo para cessar os massacres constantes na região. Israel avança cada vez mais adentro do território Palestino, alargando mais a zona de conflito. De forma, as mortes de civis e a violação dos direitos humanos se tornou uma constante realidade.

Abaixo são trazidas duas imagens do mesmo período, mês de julho de 2014, sendo uma do *Facebook* (imagem 5) e a outra do site *In Focus*⁴⁷ (imagem 6).

⁴⁷ O site *In Focus* pertence à revista norte-americana *The Atlantic* e segue o mesmo formato dos sites citados anteriormente. Ele foi criado por Alan Taylor, mesmo fundador do site *The Big Picture*.

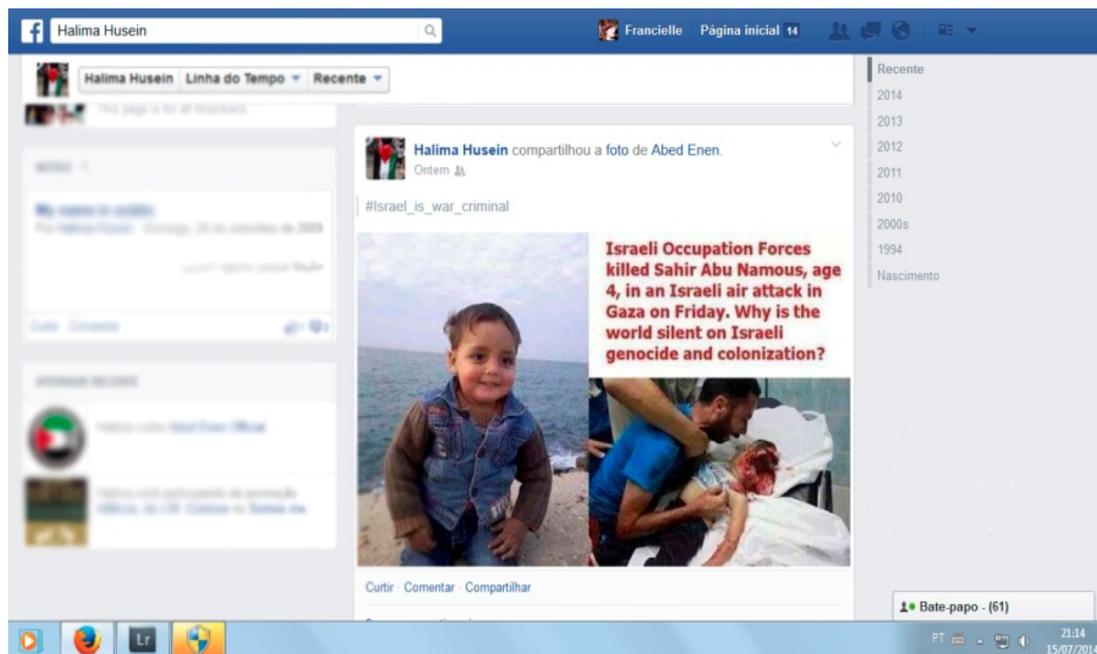


Imagem 5 - obtida através da captura (*print screen*) da *timeline* de um perfil do Facebook



Imagem 6 – Fonte: In Focus/The Atlantic – Crédito: Reuters/Finbarr O'Reilly⁴⁸

⁴⁸ Tradução livre da legenda do site: “Netream Netzleam segura o corpo da sua filha Razel, 1 ano, que os médicos disseram ter morrido na sexta-feira devido a ferimentos sofridos em um ataque aéreo israelense na quinta-feira à tarde [...]”. 18 de julho de 2014 – imagem disponível em <<http://www.theatlantic.com/infocus/2014/07/bloody-weekend-in-gaza/100778/>>

As duas fotografias mostram as consequências do conflito para a sociedade civil, mais especificamente às crianças, e como pode ser percebido, o enfoque das imagens são diferentes. Enquanto a que foi divulgada no site *In Focus* preza pelo respeito ao outro, a imagem 5 não mostra nada além do que restou do que um dia foi um corpo. Em nenhum momento se contesta se elas são verdadeiras ou não, fazendo uso das palavras de Cornu,

O que é contestável é o uso dos testemunhos, dos documentos e das imagens como *meios* de uma informação que só se satisfaz com o seu próprio espetáculo – e não como *fim* de uma informação que procura a verdade no respeito pelo homem. (CORNU, 1999, p. 409)

Fotografias que revelam o corpo humano da forma com que a imagem 5 faz não tem valor informativo algum, não nos faz refletir, se é que nos permite deter o olhar sobre ela. Kati Caetano (2008) diz que imagens assim, quando nos permitem a reflexão crítica sobre o fato, o fazem por sua veiculação a uma informação suplementar posterior, “gerando, por conseguinte, o efeito ilusório de um sentido de realidade e de verdade” (p. 162). A incidência de imagens violentas em doses frequentes tornam o choque previsível, banal, sendo a velocidade do impacto diante do que se vê tão efêmera quanto a apreensão do momento, podendo “ser reduzido a zero pela exaustividade da concorrência” (CAETANO, 2008, p.162).

Souza (2002) salienta que as fotografias de *spot news*⁴⁹, aquelas que são clicadas “no seio de acontecimentos traumáticos”, que mais tem potencial de causar impacto nos espectadores não serão necessariamente as que se podem identificar os corpos ou as pessoas feridas, mas sim aquelas que denotam a situação sem revelar por completo a cena.

Na verdade, uma foto de socorristas exaustos ou a apressarem-se perante uma situação de emergência pode ser bastante mais interessante e pode causar mais impacto do que uma foto de mortos e feridos. (SOUSA, 2002, p. 111)

Mesmo que coberturas de guerra sejam feitas no calor do momento dos acontecimentos, é de responsabilidade do profissional a divulgação pública das suas

⁴⁹ “As *spot news* são as fotografias ‘únicas’ de acontecimentos ‘duros’ (*hard news*), frequentemente imprevistos. Nestas situações os fotojornalistas, geralmente, têm pouco tempo para planear as imagens que querem obter” (SOUZA, 2003, p. 110).

imagens. Sendo o direito à informação sustentado apenas “se essa informação servir ao cidadão para produção de conhecimento” (CAMPS apud BARCELOS, 2004, p. 118). Cornu (1999) sustenta esta consideração ao afirmar que a renúncia a métodos que não seguem a deontologia da profissão de (foto)jornalista e o respeito ao outro devem ser sempre privilegiados quando da reivindicação do direito a informação. Para ele, a liberdade de imprensa e o ato de noticiar algo não autorizam tudo. A exemplo disso, trago a imagem 7.



Imagem 7 - obtida através da captura (*print screen*) da *timeline* de um perfil do Facebook⁵⁰

Cornu (1998) traz que as definições de uma ética da mídia e do “princípio da responsabilidade” são construídos através de todos os agentes, o que inclui os espectadores – que atualmente se transformaram também em formadores de opinião. A dificuldade se encontra no fato de estarmos inseridos em um mundo onde, devido aos avanços tecnológicos, o poder da mídia – e neste caso, dos meios sociais de comunicação⁵¹ – e as construções simbólicas correspondem a modalidades novas.

⁵⁰ O texto que acompanhou a imagem quando esta foi compartilhada é: “Destroços de um palestino assassinado cruelmente por Israel. Agora me digam: quem são os verdadeiros terroristas?”.

⁵¹ Meios sociais de comunicação: “[...] são definidos pela convergência de indivíduos em redes sociais, pelo uso de novos meios e pela junção ou conexão de ideias, textos e outros conteúdos informativos e de opinião” (VARELA, 2007, p. 54)

Já para Plaisance (2011), as questões éticas quando aplicadas à informação veiculada na internet devem obedecer aos mesmos princípios e por essa razão não apresentam problemas muito diferentes. Apesar disto, devido à instantaneidade e ao controle da informação divulgada ser conduzido pelo próprio usuário, na era digital não há um juízo quanto ao que é apresentado, possibilitando uma comunicação inadequada.

As questões da revelação total, da responsabilidade social e do respeito pela dignidade humana se aplicam da mesma forma como em qualquer outro foro da comunicação – muito embora a natureza vale-tudo, democrática e muitas vezes anárquica da internet possa levar alguns usuários a acreditar que possam de alguma forma estar isentos dessas considerações morais. (PLAISANCE, 2011, p. 164)

Na visão de Costa (2007), mesmo que os inventos tecnológicos representem a possibilidade de esclarecimento, “pois sugerem libertar o pensamento das explicações míticas” (p. 5), há um contrafluxo nessa ideia, ao ponto que o que se verifica “é um mundo que passa pelo desencantamento, ao mesmo tempo em que o progresso técnico obtido contraria a ideia de humanidade” (COSTA, 2007, p. 5). Assim, em vez de se usar a tecnologia na captação e a possibilidade de reprodutibilidade que existe no contexto atual do fotojornalismo, as imagens são empregadas de modo a culpar o outro apenas, quando a sua empregabilidade deveria ser a de causar reflexão.

A violência é sempre uma resposta a outra violência – é assim que normalmente as coisas são percebidas. [...] Talvez seja necessário, para dar consistência e coerência ao próprio eu, declarar o outro o detentor da violência – como se fosse uma simples medida de higiene identificadora: a identidade pessoal só é possível quando se evacua no outro o mal – o violento – que cada um traz em si. (DADOUN, 1998, p. 63)

Produzir e compartilhar imagens como essas vão de encontro à máxima kantiana, pois fazem do corpo do outro um meio de acusar. Na avaliação de Cornu (1999), os relatos de fatos traumáticos menosprezam o respeito ao outro quando exploram a sua imagem. Ele indica que no campo da representação da violência, a deontologia profissional dos *media* ainda tem um longo caminho a percorrer.

[...] parece que quanto mais os media se desenvolvem mais este tende a alongar-se, sob influência do espetacular a qualquer preço, da regra do “peso das palavras” e do “choque das fotos”, que varre na sua passagem todo o pudor e toda a compaixão. (CORNU, 1999, p. 99)

A imagem, se utilizada com o intuito de ser objeto a suscitar emoção, é sempre violenta, diz Mondzain (2009). Para a autora, a real violência contida em uma imagem é

representada quando ela não usurpa do espectador o seu lugar de “sujeito falante”, quando ela permite que ele pense, que ele compartilhe com os outros sujeitos o que viu. Da mesma forma pensa Barthes (1984) ao declarar que a fotografia é subversiva quando é “pensativa”, não quando aterroriza, perturba ou estigmatiza.



Imagem 8 – Fonte: Folha de São Paulo – Crédito: Mohammed Salem/Reuters⁵²

A imagem acima foi divulgada por diversos meios de comunicação, havendo apenas algumas alterações na cena de acordo com o profissional que registrou. Como se pode perceber, ela demonstra que houve morte neste local, mas não faz isso através da presença de corpos. Diferente das imagens compartilhadas pelas redes sociais que foram trazidas anteriormente, ela nos permite refletir, tentar entender o que houve nessa escola e pensar nos piores aspectos de um conflito armado, em como ele atinge os civis e, pior ainda, como atinge as crianças dessas zonas de guerra.

Sendo as imagens compostas por duas dimensões (FLUSSER, 2011), fotografias como a trazida acima nos provocam a tentar reconstruir as outras duas dimensões

⁵² Legenda da foto: “Homens recolhem destroços na escola da ONU em Jabaliya, faixa de Gaza, após ataque israelense”. Imagem disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2014/07/1493150-ataque-de-israel-atinge-escola-da-onu-e-mata-20-palestinos-em-gaza.shtml?cmpid=%22facefolha%22>>

faltantes da imagem, nos conduzem a vaguear por todos os detalhes que ela contém, fazendo o que Flusser chama de *scanning*

O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado de *scanning*. (FLUSSER, 2011, p. 21)

A esfera informativa da internet tem destacado que o papel do espectador não é mais de simplesmente *scanear* a imagem e tentar compreendê-la, sendo essa nova estrutura determinante para uma “nova postura crítica diante das imagens que circulam nas mídias em geral” (CAETANO, 2008, p. 162). Assim, o produzir imagens de denúncia da violência em uma era onde tudo é compartilhado, precisa ser reinventado para buscar uma nova postura diante desse cenário. A imagem que é apanhada pela câmera é duplamente violenta (BERGER, 2003), pois o ato de fotografar é violento assim como o que se coloca diante da câmera. Entretanto, diferente do ser capaz de fotografar, o mesmo não se aplica ao saber decifrar imagens (FLUSSER, 2011) e é nessa falta de conhecimento é que corpos dilacerados surgem em abundância nas nossas linhas do tempo das redes sociais.

4. Considerações finais

A linguagem da fotografia é universal e se destina a todos, diz Susan Sontag (2004), mesmo assim a sua leitura e compreensão não é algo tão simples. Talvez devido a isso é que a sua utilização pode ter tantos vieses quanto for possível, só dependendo de quem irá utilizá-la.

Sobre essa percepção das funcionalidades e das significações que as imagens fotográficas podem ter, é que este trabalho buscou refletir. Na sociedade do espetáculo em que vivemos, as imagens de violência chegam até nós, mesmo que não queiramos. Os avanços tecnológicos e a globalização permitem que todos presenciem a guerra por todos os ângulos possíveis, sendo a internet uma grande aliada nessa ação ao nos sobrecarregar de representações visuais da guerra. E na demasia dessa busca de capturar o mundo – e a guerra – através de quadros fotográficos, esquecemos o principal: refletir sobre o que vemos.

Fotos-choque são compartilhadas no intuito de mostrar o que os conflitos armados fazem com os direitos, a dignidade, os lares e, inclusive, o corpo de quem vive nessas zonas. As vemos – quando temos estômago para isto – e nos chocamos por breves momentos, para depois retornarmos às nossas vidas sem pensar em quando aquelas pessoas poderão retornar às delas.

No início, as fotografias de guerra serviram para mobilizar a opinião pública e aproximar a sociedade dos campos de batalha. Atualmente, a mobilização do espectador, se comparada ao que aconteceu durante a Guerra do Vietnã, não ultrapassa o compartilhamento de opinião em alguma rede social, acompanhado algumas vezes de uma imagem que comprove a violência.

Como foi apresentado durante o texto, alguns autores acreditam que essa overdose de imagens tem contribuído para o esvaziamento do significado delas, pois, como já foi dito diversas vezes durante este trabalho, não mais refletimos sobre o que está posto a nossa frente. É difícil acreditar que alguém não se choque mais com as consequências dos conflitos armados, mas a cada nova imagem que é apresentada o

Mal, conceituado por Hanna Arendt, toma uma posição que não deveria ser sua: a de um lugar comum.

Imagens fazem com que o mundo se transforme em pequenas miniaturas de experiências vividas, os fotogramas. Flusser (2011) afirma que as representações imagéticas são mediações entre o homem e o mundo, porém ao mesmo tempo em que aproximam o mundo e o homem, os distanciam. Imagens podem criar solidariedade e, da mesma forma, podem subtrair esse sentimento.

Então fazer uma consideração final permanente e conclusiva sobre o assunto, se é que é possível, precisaria de muito mais estudo e tempo do que é atribuído a um trabalho de conclusão de curso de graduação. A subjetividade da fotografia impossibilita que possamos ter a certeza definitiva de que imagens consideradas fotochoque não funcionam mais, pois isso seria generalizar o conteúdo delas. Para alguém e de alguma forma, elas ainda têm finalidade.

Durante uma entrevista para a Revista Veja⁵³, Susan Sontag desconstrói o pensamento que traz no livro que foi um pouco a base para este trabalho, *Diante da dor do outro*. Sontag já não acreditava tanto na ideia de passivação do leitor pelas fotos de guerra, para ela isso só se tornaria real se o discurso que acompanhasse a imagem fosse o que de nada mais pode ser feito e que o mundo é realmente desta forma, horrível e sem esperanças.

Assim, a principal reflexão que deve ser feita não é se essas imagens funcionam ou não, mas sim se devem ser compartilhadas, expostas e de que maneira isso deve ser realizado. Se o nosso impulso moral nos impele a isso, a evidenciar a morte tão descoberta para consolidar nossa opinião sobre a guerra, então que assim seja feito. Se o mesmo passa pelo pensamento do fotógrafo que captura uma cena assim, que da mesma forma seja aceito então. Mas cabe frisar que isso é uma postura moral, não ética, pois caso se tratasse desta segunda, algumas limitações se imporiam a isto.

⁵³ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/270803/entrevista.html>>. Acesso em 22/11/2014.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Marcelo. A banalidade do mal e as possibilidades da educação moral: contribuições arendtianas. In: **Revista Brasileira de Educação**. v. 15, n. 43, p.109-199, jan./abr. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n43/a08v15n43.pdf>>. Acesso em: out. 2014.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BARCELOS, Janaina Dias. *Por um fotojornalismo que respeite a dignidade humana: a dimensão ética como questão fundamental na contemporaneidade*. In: **Revista Discursos Fotográficos**. Londrina: v.10, n.16, p.111-134, jan./jun. 2014. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/14220/14591>>. Acesso em: nov. 2014.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Foto-choque*. In: BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.
- BERGER, John. **Sobre o olhar**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003.
- BUITONI, Dulcília Schroeder; PRADO, Magaly (org.). **Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem**. São Paulo: Editora Saraiva, 2011.
- CAETANO, Kati. *Imagens no calor da hora ou a Fênix renascida da imagem documental*. In: **Brazilian Journalism Research** (Versão em português) - Voume 1 - Semester 2 - 2008. Disponível em << <http://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/169>>>. Acesso em: out. 2014.
- CORNU, Daniel. **Ética da informação**. Bauru: EDUSC, 1998.
- CORNU, Daniel. **Jornalismo e verdade: para uma ética da informação**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- COSTA, Belarmino Cesar G. da. **Mediação tecnológica, efeitos estéticos e educação**. Intercom: Santos, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0824-1.pdf>> Acesso em: out. 2014.
- COSTA, Caio Túlio. **Ética, jornalismo e uma mídia: uma moral provisória**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- DADOUN, Roger. **A violência: ensaio acerca do “homo violens”**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERRARI, Pollyana. **A força da mídia social**. São Paulo: Factash Editora, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de judas: fotografia e verdade**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

_____. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

FORIN JÚNIOR, Renato; BONI, Paulo César. *Aspectos valorativos no fotodocumentarismo social de Sebastião Salgado*. In: **Conexão – Comunicação e Cultura**. Caxias do Sul: v. 6, n. 12, p.71-95, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/172/163>>. Acesso em: dez. 2012.

GRIFFIN, Michael. **Media images of war**. Disponível em: <<http://teaching.thenoiseofthestreet.net/dms259fall12/wp-content/uploads/2012/09/media-images-war.pdf>> Acesso em: ago. 2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MANCUZO, Carolina Zoccolaro Costa; BONI, Paulo César. *O terremoto no Japão pela Folha.com: banalização e consumo de fotografias na internet*. In: **Revista Discursos Fotográficos**. Londrina: v.8, n.13, p.109-136, jul./dez. 2012. Disponível em: <<
<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/12659/11293>>>. Acesso em: mar. 2013.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2009.

MATTÉI, Jean-François. *A barbárie da inteligência, ou O ground zero do pensamento*. In: ROSENFELD, Denis L.; MATTÉI, Jean-François (org.). **O terror**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?**. Lisboa: Nova Vega, 2009.

NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PLAISANCE, Patrick Lee. **Ética na comunicação: princípios para uma prática responsável**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

RONDELLI, Elizabeth. *Imagens da violência: práticas discursivas*. In: **Tempo Social; Revista Sociologia USP**. São Paulo: 10(2): 145-157, outubro de 1998. Disponível em: << <http://www.scielo.br/pdf/ts/v10n2/v10n2a09.pdf>>>. Acesso em: mai. 2014.

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

_____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

_____. **Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Porto: 2002. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>>. Acesso em: jun. 2013.

SPYER, Juliano. **Conectado: o que a internet fez com você e o que você pode fazer com ela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

VARELA, Juan. *Jornalismo participativo: o Jornalismo 3.0*. In: **Blogs revolucionando os meios de comunicação**. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

VILCHES, Lorenzo. *Globalização comunicativa e efeitos culturais*. In: MORAES, Dênis de (org.). **Globalização, Mídia e Cultura Contemporânea**. Campo Grande: Letra Livre, 1997.