



Criando Ícones: A Construção da Memória das Guerras pelas Fotos¹

Vinicius SOUZA²

Universidade Paulista, São Paulo, SP

RESUMO

Segundo Susan Sontag, a memória, a opinião e as ações que temos em relação às guerras são construídas principalmente por fotografias que nos são apresentadas pelos meios de comunicação em massa. O presente artigo pretende analisar algumas imagens de conflitos, antigas e mais recentes, desde sua concepção até sua produção e distribuição, que estão marcadas em nosso imaginário coletivo. A ideia é tentar compreender quais elementos, como grande apelo emocional e larga veiculação, lhes são comuns. Para tanto, recorro, entre outros, a teóricos da comunicação, da fotografia e do fotojornalismo, como Barthes, Dubois, Sousa, Benjamin, Flusser e Baitello Jr.

PALAVRAS-CHAVE: fotojornalismo; guerra; emoção; memória; imaginário.

No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba, ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*. (BARTHES: 1984, p. 62)

Na assim chamada “Era da Informação”, todos temos acesso a uma quantidade praticamente infinita de dados e notícias provenientes de todo o mundo, sendo boa parte delas de forma imagética ou híbrida (associando imagens, textos e sons). Essa profusão de imagens poderia facilmente levar a uma tal confusão de significados e significantes que nos afogáramos num mar de formas, cores, sons e palavras que se tornariam rapidamente incompreensíveis. Roland Barthes, em seu clássico *A Câmara Clara* (1984), já descrevia a irritação que o tomava ao ver as fotografias se multiplicando à sua frente como “erva daninha” (p. 32) e isso numa época pré-internet e antes das câmeras serem integradas aos telefones celulares e do surgimento (e sucesso comercial) de redes sociais baseadas em compartilhamento de fotografias como o Instagram.

Afinal, como Susan Sontag bem lembra em seu livro *Diante da Dor dos Outros*,

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informações, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. (SONTAG, 2003, p. 23)

Desde o surgimento da reprodutibilidade técnica descrita por Benjamin (1994), precisamos, portanto, separar, escolher, organizar e hierarquizar as informações que nos

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Doutorando do Curso de Comunicação da UNIP, email: vgpsouza@uol.com.br. Orientador: Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, email: epcaniza@usp.br



chegam de todos os lados para podermos navegar entre os sentidos propostos pelos meios de comunicação em massa ou mesmo traçarmos nossos próprios rumos nesse oceano de imagens. Por isso, me parece interessante entender os processos que levam uma imagem específica a se tornar representativa, icônica ou até simbólica, de um determinado evento, especialmente fotos de conflito.

Antes, contudo, é importante analisar o que leva uma fotografia, de modo geral, a se destacar das demais. Nesse ponto, o retorno a Barthes (1984) é fundamental, com sua teoria de *Punctum* e *Studium*. Grosso modo, segundo ele, são esses elementos presentes em uma foto que fazem com que uma imagem “mexa” conosco, atingindo-nos no campo emocional e garantindo um lugar em nossa memória. O *Punctum*, no entanto, é um elemento totalmente individual, irracional, geralmente vindo de um detalhe que me “*punge* (mas também me mortifica, me fere)” (p. 46), mas que não foi pensado pelo fotógrafo para esse fim, sendo produto de um acaso, de modo que não me interessa analisá-lo aqui. Já o *Studium*, apesar de não trazer o impacto emocional do *Punctum*, sempre está relacionado à cultura geral de uma sociedade e, portanto, tem o possibilidade de se inserir mais facilmente no imaginário e na memória coletiva, se e quando a foto for disponibilizada por um grande fluxo de informações que a faça chegar a esse público ávido por devorar e ser devorado pelas imagens (BAITELLO JR., 2005).

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

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

Além disso, diversos autores tratam de uma “evolução” das imagens, passando pelas categorias que Charles Sanders Peirce³ chama de ícone, índice e símbolo. De forma simplificada, o ícone estaria ligado diretamente ao sensorial (emoção), seria a primeira impressão. O índice seria a categoria da identificação referencial, baseada em códigos culturais. Já o símbolo traz toda uma carga de reflexão sobre os significados mais profundos de uma imagem.

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

Flusser, no seminal *Filosofia da caixa preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, trata “escalada da abstração” (e portanto subtração de elementos) e do caráter mágico das imagens (técnicas ou tradicionais) e sua luta com o conceito tempo-histórico-linear pela nossa atenção e reconfiguração do olhar. Para ele, a compreensão do mundo através unicamente (ou primordialmente) de imagens é extremamente perigosa por se tratar de um tipo de raciocínio (mágico-imagético-circular) que, diferente do pensamento tempo-histórico-linear baseado em texto (de relações de causa e efeito), traz relações significativas lastreadas em emoções superficiais, reforçando preconceitos e estereótipos. Perde-se, assim, a capacidade de reflexão sobre o significado das imagens (símbolos) para manter-se apenas a emoção (ícone) ou quando muito a referência (índice).

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. [...] Imagens são mediações entre o homem e o mundo. [...] Imagens tem o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre o mundo e o homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas [...] O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que o observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador em face das imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar os textos. Algo que apresenta consequências altamente perigosas (FLUSSER, 2009 pp. 9 e 14).

Como o próprio Barthes diz, o afeto médio emanado de uma fotografia em particular é quase “um amestramento”, ou seja, depende de sistemas gerais da

³ Escritor de vasta obra sobre semiótica, tratarei aqui não os escritos originais de Peirce, mas análises de seus pressupostos no campo específico da fotografia como as produzidas por Philippe Dubois em *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*.



sociedade, como educação e meios de comunicação em massa, que possam conduzir a um entendimento, também médio, de uma determinada situação e uma valorização (ideologização) dos “fatos” apresentados em uma direção pretendida. Bem mais recentemente, Sodré (2002) corrobora esse pensamento ao afirmar que além da influência emocional das imagens, a mídia traz para o público uma estetização generalizada, até em juízos éticos, alinhados por um gosto “médio” (pp. 44 e 45) que pode até mesmo ser estatisticamente determinado em pesquisas de opinião. Janet Murray, citado por Sodré (2002 p. 25), chega a afirmar que nos sistemas midiáticos virtuais contemporâneos, como os ambientes interativos imersivos, é perfeitamente possível programar “comportamentos e respostas”⁴. Se já somos, de fato, seres de uma *bios* midiática, ou estamos nesse caminho, é impossível negar um alto grau de influência dos meios de comunicação em nossos gostos e preferências, quem sabe o amestramento vislumbrado por Barthes.

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

Assim, a partir do momento em que uma fotografia reúne as qualidades do *Studium*, incluindo um forte apelo emocional, e é distribuída por um grande fluxo de informações, já que “apesar dos discursos sobre o ‘acesso universal’ o consumo desses produtos é cada vez mais privatizado e socialmente diferenciado” (SODRÉ: 2002, p. 18), inicia-se o processo de inserção da imagem no nosso imaginário. Flusser (2008) segue na mesma linha ao afirmar que “As imagens técnicas são irradiadas a partir de centros emissores por enquanto não cosmicamente, isto é, por enquanto ‘mal’ programados” (p. 79). Nas fotografias de guerra, surgidas quase que ao mesmo tempo que o processo fotográfico, isso é ainda mais verdadeiro.

De acordo com o pesquisador português Jorge Pedro Sousa (1998), uma das

⁴ O próprio Sodré demonstrará neste e outros textos que o alinhamento automático de uma parcela significativa da sociedade sob um “agenda setting” raramente acontece. Outros autores, como Foucault, tratam de táticas de resistência contra as estratégias dos grupos que detêm mais poder. Martin-Barbero e os teóricos da recepção, por sua vez, falam da resignificação das mensagens pelos indivíduos. Essas linhas de pensamento não serão analisadas por essa pesquisa nesse momento.

primeiras “fotos jornalísticas” teria sido uma reprodução de um daguerreótipo da assinatura do tratado de paz entre a França e a China publicada, em 1843, na *Illustration*, a segunda grande revista ilustrada do mundo (que seguiu a *The Illustrated London News*, publicada a partir de 1842). Essas revistas com capacidade para a publicação de imagens em forma de gravuras levaram a um aumento da procura por fotografias que retratassem não somente as personalidades, mas também os fatos importantes, como as guerras. Com o conflito americano-mexicano de 1848, imagens de soldados e oficiais passam a ser publicadas periodicamente pelo *The Sunday Times*.

O impacto político e social dessas imagens passa a preocupar os governantes e donos de veículos de comunicação⁵. Não por outro motivo, poucos anos depois já teríamos um caso de “censura prévia” de imagens de guerra. Em 1854 o empresário e editor Thomas Agnew leu os relatos iniciais do correspondente da recém-criada agência de notícias Reuters, William Russel, de massacres de soldados ingleses pelos russos na Guerra da Crimeia. Assim, quando decidiu enviar o fotógrafo oficial do Museu Britânico, Roger Fenton (considerado o pioneiro entre os fotojornalistas de guerra), para a frente de batalha, Agnew lhe deu instruções explícitas de não retratar corpos, soldados feridos, nem cenas de batalha (SOUSA: 1998).

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



Home of a Rebel Sharpshooter - Alexander Gardner – 1863

⁵ Muito tempo depois, os estadunidenses entenderiam bem esse impacto com a repercussão na opinião pública das imagens de milhares de corpos em sacos plásticos negros chegando do Vietnã, o que levaria à recente proibição da publicação de fotos de americanos mortos no Iraque.

De acordo com Sousa (1998), Gardner teria rearranjado o corpo de um sulista na célebre foto de um soldado morto intitulada “Casa do atirador rebelde”⁶ Depois, esse mesmo corpo pode ter sido usado para apresentar ao leitor uma baixa no exército da União, agora com o título “O último sono do atirador”⁷.



A Sharpshooter's Last Sleep - Alexander Gardner - 1863

É exatamente por esse e outros motivos listados abaixo que Sousa considera que a Guerra de Secessão inaugura as bases para o fotojornalismo em conflitos:

- a) A descoberta definitiva, por parte dos editores das publicações ilustradas, que os leitores também queriam ser observadores visuais; a fotografia passa a ser vista como uma força atuante e capaz de persuadir devido ao seu "realismo", à verossimilitude; [...]
- c) A aquisição da ideia de que era preciso estar perto do acontecimento quando este tivesse lugar [...]; as fotos das batalhas obtêm-se ainda com o fumo e o odor a sangue a pairar pelo campo;
- d) A emergência da noção de que a fotografia possuía uma carga dramática superior à da pintura e que era nisto que residia o poder do novo meio; essa carga dramática ser-lhe-ia principalmente outorgada pelo fato da câmera “registrar” o que é focado no visor; assim, o observador tende a intuir que se estivesse lá veria a cena da mesma maneira; [...]
- f) Como a cobertura fotográfica da Guerra Civil que assolou os Estados Unidos foi a “história” dos exércitos da União, já que a Confederação não possuía jornais ilustrados bem estruturados, evidencia-se que a imagem da guerra é, frequentemente, a imagem que dela dá o vencedor ou, pelo menos, que, em todo o caso, a imagem final da guerra é conformada pela imprensa mais forte.” (SOUSA, 1998, pp. 19 e 20)

Note-se que no item “d” Sousa destaca o “poder do novo meio” como sendo sua “carga dramática” que leva o leitor “a intuir que se estivesse lá veria a cena da mesma maneira”, ou seja, deixando em segundo plano as possibilidades de encenação do “fato”, e ignorando totalmente que o fotógrafo de fato constrói sempre uma representação visual de um acontecimento (segunda realidade), carregada portanto de ideologia e pontos de vista (dele, do editor, do dono do veículo, do governo, etc). Barthes (1990) já alertava sobre esse ponto quando dizia que “decerto, a imagem não é

⁶ *Home of a Rebel Sharpshooter*

⁷ *A Sharpshooter's Last Sleep*



o real; mas ela é pelo menos seu perfeito *analogon*, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia.” (p.12). Assim, de sua confortável poltrona, o *Spectator* pode se horrorizar com “o fumo e o odor a sangue a pairar pelo campo” sem sujar as polainas. Ele “sabe” o que está acontecendo porque “viu” as fotos.

No início do século XX, entretanto, com as dificuldades de se produzir e divulgar fotografias que pudessem influenciar decididamente a opinião pública, os governos lançavam mão de outros tipos de imagens. O professor estadunidense de história da mídia Stuart Ewen (*A GUERRA...* 2010) situa o nascimento das “máquinas de propaganda governamentais” na criação do secreto Comitê dos Estados Unidos sobre Informações Públicas pelo inventor do termo “relações públicas”, Edward Bernays, em 1917, que produziu uma longa série de pôsteres com gorilas usando capacetes germânicos e até uma imagem da Estátua da Liberdade em chamas, que Ewen irá relacionar com as fotos dos aviões batendo no World Trade Center como “fato” justificador da invasão do Iraque.

Edward Bernays foi a Woodrow Wilson (presidente dos EUA) e disse: “Olhe, se você vai entrar nessa guerra (I Guerra Mundial), nós vamos ter que vender esta guerra para o povo estadunidense”. E, então, Wilson instituiu e criou a primeira maquinária de propaganda moderna. Ela era de fato brilhante em sua conceitualização, ou seja, que a melhor maneira de persuadir as pessoas é agarrando-as por suas emoções, através de seus impulsos inconscientes e instintivos. Não vamos nos preocupar em divulgar os fatos. Vamos aterrorizar as pessoas com o inferno. (EWEN *in* A GUERRA..., 2010, 03:25 a 03:58 min).

Nada melhor para agarrar as pessoas pelas emoções do que usar imagens esvaziadas de seus sentidos e significados mais profundos. Mas apesar de todos os elementos essenciais para uma fotografia de conflito se tornar conhecida e ter uma chance de se consolidar como uma imagem-símbolo desse conflito já estarem postos desde da década de 1850, Sousa (2002) aponta o nascimento do moderno fotojornalismo no período do entre guerras (1920 a 1930), na Alemanha. Isso porque surge uma profusão de revistas ilustradas que poderiam atingir tiragens de mais de 5 milhões de exemplares em um público estimado de 20 milhões de potenciais leitores. As imagens já não eram gravuras baseadas em fotografias, nem figuras alegóricas dos inimigos, mas reproduções fotográficas a partir dos negativos e positivos originais tirados diretamente nos campos de batalha. Na mesma época, nos EUA, Inglaterra e França aparecem títulos como *Life*, *Picture Post*, *Regards* e *Vu*.

Com equipamentos melhores, mais luminosos, leves, rápidos e robustos, como as câmeras Leica (as câmeras profissionais usadas até a I Guerra Mundial eram enormes

e trabalhavam com negativos em vidro) , e filmes mais sensíveis à luz, além dos canais para distribuição massiva das imagens produzidas, o cenário estava finalmente pronto para um novo tipo de profissional capacitado à criação de fotografias-símbolo dos próximos conflitos.

Nessa era anterior à televisão, havia um forte interesse internacional por fotografias que o novo gênero das revistas ilustradas, que surgiram desde o início dos anos 1920, sabia bem como satisfazer. Avanços nas técnicas de impressão, novas formas de distribuição e técnicas revolucionárias de layout permitiram a melhoria da reprodução das imagens de forma mais rápida e atrativa do que era possível anteriormente, levando esses avanços aos leitores. (KOETZLE, 2008, p. 22. Tradução livre o autor⁸)

A primeira grande fotografia icônica do período provavelmente é “A Morte do Soldado Republicano”, de Robert Capa, que supostamente mostraria o praça Federico Borrell García, de 25 anos, sendo atingido por um tiro em Córdoba, na Espanha, perto de Cerro Muriano, no dia 5 de setembro de 1936. A princípio havia poucas informações sobre a imagem, tendo sido reproduzida a partir de uma única ampliação com o negativo original perdido até hoje. Quase nada se sabia dela além das legendas com pequenas variações sobre “*Comment Sont-ils Tombés*” como “*Falling Soldier*”, “*Loyalist Soldier*” ou “*Loyalist Militia*”⁹. Ela foi publicada primeiro na revista francesa de tendência esquerdista *Vu*, em 23 de setembro de 1936. A próxima publicação de destaque foi nas páginas da estadunidense *Life* em 12 de julho de 1937. A fama mundial de Capa e sua imagem, contudo, viria depois da matéria de capa com onze páginas proclamando-o “o maior fotógrafo de guerra do mundo” na inglesa *Picture Post* de dezembro de 1938.



Falling Soldier – Robert Capa – 1936

⁸ No original: *In this age before television there was a strong and international interest in pictures that the new genre of illustrated magazines, which had blossomed into being since the 1920's, knew how to satisfy. Advances in printing techniques, new forms of distribution, and revolutionary layout techniques allowed the improved reproduction of images more quickly and attractively than had been possible earlier, and supplied them to the readers.*

⁹ Em traduções livres do autor, respectivamente: “Como eles tombam”, “A queda do soldado”, “Soldado republicano” e “Miliciano republicano”.

Assim como no caso de Alexander Gardner, também a foto de Capa foi e segue sendo motivo de caloroso debate sobre sua “realidade”. Em debate e exposição sobre a Ética no Fotorjornalismo, realizados pela Aliança Internacional de Jornalistas na Fnac de Pinheiros, São Paulo, em 29 de outubro de 2007, o mediador, fotojornalista, então correspondente no Brasil da Agência Ansa e presidente da Associação dos Correspondentes Estrangeiros, Roberto Catani, abre as falas dizendo que

O primeiro problema ético da história do fotojornalismo surge em 1871. O título da foto é *Crime na Comuna de Paris*, e era uma foto falsa. Foi a primeira vez que um repórter falsificou um evento. Depois tivemos vários outros casos. Um deles é a famosa foto de Robert Capa retratando a morte de um soldado republicano na Guerra Civil Espanhola. É a primeira foto de alguém morrendo. Muitos anos depois descobriu-se que Capa provavelmente encenou esta morte, porque na sequência dos negativos o mesmo miliciano aparece vivo. (CATANI *in* PALMA: 2012, pp. 32 e 33)

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

Independentemente da fotografia ter sido encenada ou não, Koetzle elenca dezenas de estudiosos reafirmando o status de ícone da imagem para terminar com frase de Rainer Fabian em seu artigo sobre 130 anos de fotografias de guerra: “‘A fotografia de Guerra é o uso que se faz dela’; isto é, uma fotografia de guerra se define principalmente pela forma como ela é usada” (KOETZLE: 2008, p. 21. Em tradução livre do autor¹⁰). De fato, é de conhecimento geral que Capa era simpatizante da esquerda, o que, além de ser judeu, o levou a fugir da Alemanha com a ascensão do nazismo. A imagem do soldado da *Confederación Nacional del Trabajo* caindo sozinho sob fogo do exército do Generalíssimo Franco foi uma enorme força de propaganda para o alistamento nas fileiras democratas de voluntários de diversos países. E foi ela a “vencedora” entre todas as imagens do conflito, apesar do lado de Capa ter perdido os combates e a direita franquista ter dominado os meios de comunicação locais por décadas.

¹⁰ No original: *War photograph is the use that one makes of it’; that is, a war picture defines itself primarily through the way it is used.*



A vitória de *Falling Soldier* mostra a possibilidade de uma fotografia não construída/manipulada pelo poder hegemônico local e mesmo global¹¹, ultrapassar no imaginário popular mesmo as imagens criadas dentro de um sistema de produção imagética tão sofisticado para a época como o arquitetado por Josef Goebbels, Ministro da Propaganda do III Reich. É fundamental notar, contudo, que isso só funcionou para fotografia de Capa por causa da sua distribuição dentro de alguns dos grandes fluxos de informação existentes no início do século XX e beneficiando-se de um meio, as revistas ilustradas, que permitia sua reprodução com qualidade fotográfica.

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

Nos dias atuais, com câmeras digitais de boa qualidade acessíveis a praticamente qualquer pessoa, diminui a possibilidade de se forjar uma imagem-símbolo de um evento sem ser desmentido por outras imagens, profissionais ou amadoras, tomadas no local. A saída encontrada pelo poder hegemônico parece ter sido, então, montar o próprio evento, criando o que em marketing se chama de *photo opportunity*. Um dos exemplos mais notáveis disso talvez sejam as fotos da queda da estátua de Saddam Hussein, em abril de 2003, no Iraque invadido. Em *A guerra que você não vê*, o jornalista e diretor do documentário, John Pilger, apresenta um relatório interno do governo dos EUA denominado “No ponto: Os Estados Unidos e a Operação Liberdade do Iraque”¹², em que o evento é descrito como um “circo midiático”. “Há quase tantos repórteres quanto iraquianos, diz o relatório. Foi um oficial dos Estados Unidos que ordenou que a estátua fosse derrubada” (*A GUERRA...*, 2010, 12:14 a 12:30 min). Curiosamente, poucos militares aparecem nas fotos dos correspondentes das grandes agências de notícias. Os repórteres pareciam mais interessados nas reações dos

¹¹ A derrota do nazi-fascismo perante as forças ocidentais e soviéticas só estaria consolidada ao final da II Guerra Mundial, estando até então em disputa entre esse bloco (os “Aliados”) e o formado pela Alemanha, Espanha, Itália e depois Japão.

¹² No original: *On Point: The United States Army in Operation Iraqi Freedom*. Tradução livre do autor.

“populares” à queda do ditador. Enquanto isso, o banho de sangue tomava outras regiões do país, longe das câmeras e dos fluxos de informação.



Goran Tomasevic/Reuters – 9 de abril de 2003

Mas mesmo com todo o empenho oficial dos EUA para construir a cena e todo controle sobre a imprensa (cerca de 700 jornalistas acompanharam o conflito “embutidos”¹³ nas tropas) para selecionar o que sairia nos veículos de comunicação do Ocidente, outras imagens mais “reais” ganharam destaque: as centenas de fotos de abusos e torturas de civis e prisioneiros. Dessas, as mais significativas, talvez por estarem entre as primeiras “vazadas” para a imprensa (em abril de 2004 no programa de TV da rede CBS *60 Minutes*), sejam duas produzidas pelos soldados Charles Graner e Sabrina Harman, ambos da 372ª Companhia da Polícia Militar.

A primeira mostra a jovem soldado Lynndie England esticando o que parece ser uma coleira presa ao pescoço de um prisioneiro nu do lado de fora de uma cela da prisão iraquiana de Abu Ghraib e foi descrita em um editorial de maio de 2004 do jornal inglês *The Independent*, como “certamente se tornará uma das imagens definidoras”¹⁴ da ocupação estadunidense no Iraque (STRUCK: 2011, p. 1). England, punida com uma baixa desonrosa numa corte marcial anos depois, jamais pediu perdão por seus atos. Em depoimentos diferentes, ela culpou superiores da *PsyOps* (Operações Psicológicas) e o antigo namorado, Graner, por terem ordenado o ato e montado a cena para forçar o prisioneiro, conhecido apenas pelo apelido de “Gus”, a confessar o estupro de um menino iraquiano. Ela declarou, ainda, “Eu não vejo a tal foto infame do Iraque, eu só

¹³ O termo no original em inglês é “*embedded*”.

¹⁴ No original: “*certain to become one of the defining images*”. Tradução livre do autor.

me vejo. É só uma foto” (p.2)¹⁵. Aparentemente ela não foi atingida pelo impacto emocional que a imagem causou no restante da população mundial.



Charles Graner. Prisão de Abu Ghraib, Iraque, 2003

A segunda imagem que marcou o conflito, clicada pela soldado Sabrina Harman, mostra um prisioneiro vestido de trapos, encapuzado, com fios elétricos presos aos indicadores e se equilibrando sobre uma caixa de papelão. Na imagem original, aparece ainda no canto direito, observando outras fotos em uma câmera digital, o soldado Ivan ‘Chip’ Frederick. De acordo com o pesquisador Mark Danner, autor do livro *Torture and Truth*, trata-se de uma tática de interrogatório desenvolvida no Brasil chamada “Vietnã”, que combina privação de sensações (o capuz) com posição de estresse físico e eletrocussão, ou ameaça de eletrocussão (STRUCK: 2011, p. 4). Harman afirma que a seção durou cerca de 15 minutos, que o prisioneiro apelidado de ‘Gilligan’ não chegou a ser eletrocutado de verdade, que ele era “somente um cara muito, muito engraçado” (p.9)¹⁶, e que existem fotos muito piores do que essa. Seja como for, ela considera a imagem tão importante em sua vida que a tatuou em um dos braços depois que deixou o Iraque, apesar de não comentar o assunto por se tratar de uma “questão pessoal”.

¹⁵ No original: “*I don’t see the infamous picture from Iraq, I just see me. It’s just a picture*”. Tradução livre do autor.

¹⁶ No original: “*just a funny, funny guy*”. Tradução livre do autor.



Sabrina Harman. Prisão de Abu Ghraib, Iraque, 2003

As imagens divulgadas de Abu Ghraib fazem parte de um conjunto de cerca de 279 fotografias em CDs entregues à Divisão de Investigação Criminal do Exército dos Estados Unidos pelo soldado Joseph Darby, também da 372ª Companhia, em 13 de janeiro de 2004. Três dias depois, um memorando proibindo a produção, guarda e divulgação de qualquer imagem de prisioneiros e/ou conteúdo pornográfico (várias outras imagens do pacote mostram cenas de nudez e até aparentes abusos sexuais) foi distribuído a todo pessoal militar em Abu Ghraib. Os motivos pelos quais Darby entregou as fotos são obscuros. Ele diz que as fotos “ultrapassaram uma linha limite para mim. Eu tinha que fazer uma escolha entre o que eu sabia que era correto moralmente e minha lealdade a outros soldados. Eu não podia ficar com os pés nas duas canoas” (STRUCK: 2011, p. 11)¹⁷. Mas de acordo com outros soldados que serviram com ele nos Balcãs, pode ter sido um ato de vingança por ter sido chamado de “rei da pornografia na Bósnia”¹⁸ e ter sido apelidado por Graner e Frederick de “gordo bastardo”¹⁹.

O fato é que a cúpula militar tentou impedir ao máximo a divulgação das imagens, mas o tenente coronel Vic Harris, do escritório de relações públicas do exército, deu a dica sobre as fotos à sua amiga Dana Roberson, da CBS, que conduziu uma investigação própria até veiculá-las em abril. Uma vez tendo entrado no circuito de difusão televisiva, em poucas horas estavam disponíveis em sites do mundo todo, comprometendo de vez a imagem de “promotores da democracia e dos direitos humanos

¹⁷ No original: “*crossed the line to me. I had a choice between what I knew was morally and my loyalty to other soldiers. I couldn't have it both ways*”. Tradução livre do autor.

¹⁸ No original: “*porn king of Bosnia*”. Tradução livre do autor.

¹⁹ No original: “*Fat Bastard*”. Tradução livre do autor.



no Oriente Médio” pretendida pelos Estados Unidos. Isso bem antes de cair por terra toda a farsa das “armas de destruição em massa de Saddam Hussein”.

O que se pode apreender a partir da análise das fotos apresentadas nesse artigo parece ser que apesar do esforço das forças beligerantes de dar aos conflitos uma imagem de heroísmo, tentando controlar os cenários e os fotógrafos profissionais, a guerra continua um negócio sujo. Por mais nobres que possam parecer os motivos, o significado profundo da guerra é sempre destruição, morte e sofrimento. Contudo, com o esvaziamento simbólico pela profusão das imagens na sociedade contemporânea, geralmente o máximo que se consegue de uma fotografia é que ela seja icônica de um evento, tocando as pessoas em seu campo emocional, mesmo que não possuam um *Studium*, como no caso das imagens amadoras de Harman e Graner.

Ainda assim, acredito ser possível criar imagens que movam as pessoas para além do sentimentalismo passivo. Penso que uma prova viva disso é o consagrado fotógrafo James Natchwey, cinco vezes vencedor do *Robert Capa Golden Medal*, principal prêmio mundial para fotografia de guerra. No autobiográfico *War Photographer*, ele conta que escolheu a profissão no início dos anos 1970 exatamente por perceber que as imagens que chegavam do Vietnã mostravam uma realidade diferente daquela presente nos discursos dos dirigentes políticos e militares.

Porquê 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. De certo modo, se um indivíduo assume o risco de colocar-se no meio de uma guerra para comunicar ao resto do mundo o que se passa, ele tenta negociar a paz. Por isso aqueles que perpetuam a guerra não gostam de ter fotógrafos por perto. No campo, aquilo que se experimenta é extremamente imediato. [...]. O que se vê é uma dor sem paliativos. É injustiça e miséria. Minha ideia é que se todos pudéssemos estar lá, pelo menos uma vez, e ver com nossos próprios olhos o que o fósforo branco faz no rosto de uma criança, a dor indizível que causa o impacto de uma única bala, como um estilhaço de morteiro arranca uma perna... Se cada um pudesse ver isso por si mesmo, o medo e o pesar, uma só vez, então compreenderiam 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 como agarrá-los e fazer com que parem o que estão fazendo e prestem atenção ao 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. (FOTÓGRAFO... 1:27:17 a 1:30:05 min).



REFERÊNCIAS

A GUERRA que você não vê. Direção: John Pilger e Alan Lowery. Documentário, 106 minutos. ITV-Inglaterra, 2010. Título original: **The war you don't see.** Disponível em <http://vimeo.com/59564549>. Acesso em 14/04/2013

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

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

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

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

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

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** 14ª edição, Campinas: Papyrus, 1993.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

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

Fotógrafo de Guerra. Direção: Christian Frei. Documentário, 97 minutos. EUA, 2001. Título original: **War Photographer.** Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=8XxVVFjTpo>

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

PALMA, Isis (org). **Diálogos J-Aliança. Mídia e responsabilidade, uma contribuição à reflexão sobre o jornalismo responsável.** São Paulo: Imagens Educação, 2012.

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

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Editora Schwarcz (Companhia das Letras), 2008.

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

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

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