

FOTOJORNALISMO DE GUERRA: DENÚNCIA, BANALIZAÇÃO E SILÊNCIO

Julia Pinto Gamboa

(Graduanda em Letras, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO)

Resumo: Com base nos questionamentos e reflexões apresentados por Susan Sontag em seu livro *Diante da dor dos outros*, este trabalho pretende articular o pensamento da autora com os relatos acerca da produção de imagens de guerra em diferentes momentos e lugares na história. A necessidade de relatos fotográficos como forma de testemunho e narrativa do inimaginável, as formas como o público e a mídia reagem ao fotojornalismo de guerra e suas possíveis consequências (divulgação dos relatos de guerra como formas de denúncia, espetacularização e/ou silenciamento) serão abordadas no artigo.

Palavras-chave: Susan Sontag. Fotojornalismo. Guerra.

Este trabalho desenvolve algumas reflexões acerca da produção de imagens que denunciam estados de guerra e da forma como o público e a mídia lidam com elas. Nesse sentido, estabelecemos relações entre o livro *Diante da dor dos outros*, da escritora Susan Sontag, a conferência “Imagens em conflito”, do documentarista, roteirista e produtor de cinema João Moreira Salles, e o livro *Imagens apesar de tudo*, do filósofo e escritor Georges Didi-Huberman.

Lançado no Brasil pela editora Companhia das Letras em 2003, *Diante da dor dos outros* analisa a forma como as pessoas reagem a imagens de dor e sofrimento e faz uma análise histórica acerca das particularidades do fotojornalismo que retrata essas imagens. A princípio, a autora reflete sobre as possibilidades de interpretação de que uma imagem dispõe. Ela pode promover lados diferentes de uma batalha, por exemplo, dependendo de seu público e do que esse público está inclinado a acreditar. Nesse sentido, Sontag (2003, p. 10) afirma que, para quem crê que uma luta armada é necessária e justa, e que a violência pode levar alguém à condição de herói, as imagens de horror produzidas nesses conflitos não agem como denúncia.

Sontag (Ibid., p. 64) diz ainda que, apesar da ideia estabelecida de que a guerra é uma aberração, ao longo da história ela foi muito mais recorrente do que a paz - ela virou um hábito. Ainda que o sofrimento causado por uma batalha seja inevitável, o homem não renuncia a ela. Para ilustrar o tamanho de frieza e coragem que é necessário para retratar uma guerra - seja através de uma fotografia, um

relato jornalístico ou uma pintura - a autora cita as instruções que Leonardo da Vinci fornece para pintar um quadro de batalha:

Mostrem o conquistado e vencido pálido, com sobrancelhas levantadas e franzidas, e a pele acima das sobrancelhas sulcada pela dor [...] e os dentes separados como que num grito de lamento [...]. Mostrem os mortos, em parte ou inteiramente, cobertos de poeira [...] e deixem que se veja o sangue, pela sua cor, a fluir numa corrente sinuosa do cadáver até o pó. E outros na agonia da morte, rilhando os dentes, de olhos revirados, com os punhos cerrados contra seus corpos e com as pernas retorcidas. (Ibid.)

Apesar da capacidade transformadora da arte, é muito diferente ver beleza em um quadro que pinta um campo de batalha ensanguentado e em uma fotografia de guerra, pois “encontrar beleza em fotos de guerra parece insensível”, segundo Sontag (Ibid., p. 65). A questão do poder dúplice da fotografia se torna um problema na medida em que as fotos que reproduzem a desgraça de uma guerra não deveriam ser belas, porque assim desviam um olhar crítico do conflito para a própria fotografia, “comprometendo portanto o estatuto da foto como documento” (Ibid., p. 66).

Antes da notoriedade de imagens diretas da realidade, havia uma ideia de que reproduzir aquilo que precisava ser visto e mostrar como a realidade poderia ser dolorosa faria com que as pessoas sentissem mais. Mostrar o que há de belo através da fotografia geralmente conduz a um caminho contrário à crítica. Para fazer uma denúncia, os fotógrafos tendem a chocar, enfeiar. Porém, ainda que os espectadores se surpreendam com o sofrimento posto em uma imagem, é possível distanciar-se e sentir que esse sofrimento é tão global, tão vasto, que não existe possibilidade de transformação. É o que a autora comenta sobre o projeto *Êxodos* de Sebastião Salgado, que reúne “uma multidão de causas e de modalidades de infortúnio diversas” (Ibid., p. 68). Ao ser fotografado em 39 países, representando tantas realidades e problemas distintos, o projeto não aproxima as pessoas de tais realidades e acaba por, segundo a autora, tornar a compaixão abstrata.

No primeiro capítulo de *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag afirma que “as fotos são meios de tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar”. Essa declaração pode ser relacionada com a conferência “Imagens em conflito”, de João Moreira Salles, na medida em que trata da tradição de silêncio visual sobre a violência no Brasil. O autor compara algumas estatísticas de morte em guerras internacionais com assassinatos no Grande Rio (que compreende a capital

do estado e a Baixada Fluminense) e observa que no período de abril de 1992 a novembro de 1994, quando morreram 11.600 pessoas em Sarajevo, durante a Guerra da Bósnia, 13 mil pessoas morreram em decorrência da violência no Rio de Janeiro. O documentarista questiona o porquê de grandes jornais brasileiros não exibirem nas suas primeiras páginas imagens do conflito social do país e ainda amplia a questão do silêncio no fotojornalismo para a palavra escrita, uma vez que também não há produção narrativa da violência.

Moreira Salles relaciona esse cenário de negação da violência no Brasil a uma tradição de não documentar o momento do conflito. Como exemplo, ele cita a Guerra do Paraguai que, apesar dos fotógrafos presentes, foi pintada *a posteriori*. Ele ainda afirma que existem imagens no arquivo uruguaio feitas por fotógrafos americanos mas que, no Brasil, só existem algumas imagens dos militares em marcha, de acampamentos, da tropa formada. Da cerimônia da batalha, da matança - como ele chama - não há registro (SALLES, 2005, p. 87).

Além da questão histórica, existe uma questão social debatida no ensaio, que denuncia a resistência da grande mídia e do horário nobre da televisão em anunciar imagens de violência. O autor lança a hipótese de que, se um jornal da grande imprensa estampar na primeira página uma foto de um homem morto na rua, esse jornal vai receber imediatamente cartas de seus leitores afirmando que não querem ver esse tipo de imagem, pois são imagens de mau gosto. Como são recusadas, essas “imagens de mau gosto” serão primeira página de jornais populares, no entanto, com uma audiência diferente - ao invés de produzir uma leitura crítica da realidade, essa imagem é oferecida apenas como espetáculo brutal. O problema aqui não é a recusa de uma imagem perturbadora mas, na verdade, quem está morrendo e causando esse incômodo. Conforme Moreira Salles afirma (Ibid., p. 90), grande parte das vítimas no Rio de Janeiro morre na Zona Oeste e essas pessoas não interessam. Traçando um paralelo com o livro de Sontag, as pessoas viram o rosto para o que não querem ver. Elas podem *não* olhar, elas têm meios de se defender do que é perturbador. Quem é privilegiado, no caso do Rio de Janeiro, quem mora na Zona Sul, prefere ignorar essa realidade.

Por outro lado, a autora afirma que “existem casos em que a repetida exposição àquilo que choca, entristece, consterna não esgota a capacidade de reação compassiva” (SONTAG, 2003, p. 70) e, nesse caso, é possível recuperar

imagens tão importantes e emblemáticas de guerras, como as da Segunda Guerra Mundial. No livro *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman inicia o primeiro capítulo afirmando que, apesar dos acontecimentos de Auschwitz no verão de 1944 serem inimagináveis, é *preciso* imaginá-los. Segundo o autor, trata-se de um *dever*, depois de tudo o que os prisioneiros dos campos de concentração passaram para conseguir registrar aqueles momentos, imaginar os fatos que ali ocorreram.

Didi-Huberman narra a história de um grupo de judeus que, entre os prisioneiros de Auschwitz, eram responsáveis pelo massacre dos próprios judeus nos campos de concentração. Esse grupo era o *Sonderkommando*. No livro *Os que sucumbem e os que se salvam*, Primo Levi comenta sobre o horror que foi a existência desse grupo: “deviam ser os judeus a meter nos fornos os judeus, deviam-se demonstrar que os judeus [...] se vergavam a todas as humilhações, inclusivamente a destruírem-se a si próprios” (apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p.16). Além de serem obrigados a cometer essas atrocidades, o grupo não poderia manter contato com os outros detidos ou com o mundo exterior, precisavam cumprir com seu trabalho - manipular a morte de milhares de semelhantes sabendo que, depois de alguns meses, um novo grupo chegaria para substituí-los e que teriam o mesmo destino daqueles que foram obrigados a matar.

Esses judeus sabiam que era necessário denunciar de alguma forma a perversidade daqueles acontecimentos. Os soldados do exército nazista repetiam para o *Sonderkommando* que nenhuma testemunha sobreviveria aos campos e, ao mesmo tempo, o grupo temia que qualquer relato fosse incompreensível, tido como insensato, inimaginável - nenhum ser humano seria capaz de representar a barbaridade daqueles eventos.

Foi nessa circunstância, de desaparecimento das testemunhas e da possibilidade de descrença nos relatos, que a necessidade da fotografia emergiu. Didi-Huberman descreve de que forma essa possibilidade surgiu:

Um dia, no verão de 1944, os membros do *Sonderkommando* sentiram a impiedosa necessidade, que tão perigosa era para eles, de arrancarem ao seu trabalho infernal algumas fotografias susceptíveis de testemunharem a especificidade do horror e da amplitude do massacre. Arrancar algumas imagens *àquele real*. (2012, p. 19)

Parecia impossível ao grupo conseguir registrar qualquer imagem. Primeiro porque os soldados camuflaram os detalhes das instalações dos campos, tornando os espaços invisíveis ao exterior, segundo porque o *Sonderkommando* era

constantemente vigiado e mantido sem segredo. Mesmo assim, em 1944, segundo relatos, um trabalhador civil conseguiu enviar uma máquina fotográfica ao grupo de judeus. Escondida no fundo de um balde, a câmera foi transportada até conquistar o registro da primeira sequência de imagens feitas dentro do campo por prisioneiros. Depois do registro, a máquina volta para um balde, a película é extraída e sai de Auschwitz num tubo de pasta de dente, sendo destinada à Resistência polaca de Cracóvia, acompanhada por uma nota que denuncia o conteúdo das fotos.

O registro do que ocorria dentro dos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial tornou possível denunciar um dos maiores massacres da história, o que evidencia a importância da fotografia como acusação de conflitos e como forma de mobilizar as pessoas a reagirem contra eles. Ainda, conforme Sontag (2003, p. 72), fotos ecoam fotos e, a partir da reprodução das imagens capturadas em Auschwitz, outras guerras também foram fotografadas e denunciadas, causando pavor nas pessoas ao recuperarem na memória conflitos passados, ratificando, então, a função da fotografia de divulgar as atrocidades que ocorreram e garantir que elas permaneçam na mente das pessoas.

Finalmente, o debate sobre os sentimentos que uma fotografia pode suscitar é imenso e repleto de possibilidades. Fica claro que existem, sobretudo, razões políticas, culturais e sociais que vão influenciar o julgamento de uma fotografia. No entanto, a despeito de qualquer reação que uma imagem pode causar, não se deve isentar a fotografia de seus devidos méritos, como o de tornar visíveis histórias e problemas que, antes de seu advento, eram mais facilmente acobertados.

Referências bibliográficas:

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quatro pedaços de película arrancados ao inferno. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

SALLES, João Moreira. Imagens em conflito. In: MOURÃO, Maria Dora; BABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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