

Notas sobre Expropriação, Alteridade e Legibilidade: Fotografias de Conflito, Imperialismo e Destruição

Marcela Barbosa Lins

Doutoranda em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
E-mail: marcela.lins@gmail.com

Mariana Falcão Duarte

Doutoranda em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Arquitetura e Urbanismo da UFMG.
E-mail: melfalcao@gmail.com

Marianna Rungue de Oliveira

Graduada em Relações Públicas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
E-mail: mariannarungueo@gmail.com

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Doutora e mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.
E-mail: angelasalgueiro@gmail.com

Resumo: Este artigo busca tecer reflexões sobre expropriação, alteridade e legibilidade na fotografia de guerra contemporânea, a partir da análise de três imagens premiadas pelo prêmio Pulitzer 2023. Esse exercício é realizado por meio de um diálogo crítico com autoras como Ariella Azoulay, Marie-José Mondzain e Susan Sontag. Defendemos que, a despeito de uma potência da imagem de gerar conflito e produzir outras visibilidades, as imagens aqui apresentadas revelam pouca margem para rearticular relações de poder, alterar imaginários e desestabilizar formas consensuais de pensar a experiência.

Palavras-chave: fotografia de guerra, alteridade, sofrimento.

Notas sobre Expropiación, Alteridad y Legibilidad: Fotografías de Conflicto, Imperialismo y Destrucción

Resumen: Este artículo pretende reflexionar sobre la expropiación, la alteridad y la legibilidad en la fotografía de guerra contemporánea, a partir del análisis de tres imágenes galardonadas con el Premio Pulitzer 2023. Este ejercicio se lleva a cabo a través de un diálogo crítico con autoras como Ariella Azoulay, Marie-José Mondzain y Susan Sontag. Argumentamos que, a pesar del poder de la imagen para generar conflictos y producir otras visibilidades, las imágenes aquí presentadas revelan poco margen para rearticular relaciones de poder, alterar imaginarios y desestabilizar formas consensuadas de pensar la experiencia.

Palabras-clave: fotografía de guerra, alteridad, sufrimiento.

Notes on Expropriation, Alterity and Legibility: Photographs of Conflict, Imperialism and Destruction

Abstract: This article seeks to reflect on expropriation, alterity and legibility in contemporary war photography, based on an analysis of three images awarded the 2023 Pulitzer Prize. This exercise is carried out through a critical dialog with authors such as Ariella Azoulay, Marie-José Mondzain and Susan Sontag. We argue that, despite the power of the image to generate conflict and produce other visibilities, the images presented here reveal little scope for rearticulating power relations, altering imaginaries and destabilizing consensual ways of thinking about experience.

Keywords: war photography, alterity, suffering.

Este artigo busca tecer reflexões em torno da fotografia e do fotojornalismo de guerra. A partir das considerações de Ariella Azoulay (2008, 2019a; 2019b), nos questionamos se é possível inferir que há uma ontologia expropriatória no ato fotográfico no contexto das imagens de conflito. Esse ponto de partida ocorre porque Azoulay afirma que a produção de imagens fotográficas, em contextos nos quais a relação entre fotógrafos, fotografados e espectadores é marcada pela exposição vulnerável e pela ameaça de morte, altera a responsabilidade ética que orienta o olhar. Para ela, a expropriação confisca desses três agentes a possibilidade de operar a imagem como espaço comunicacional de encontro, conhecimento e consideração.

Ao comentar acerca da violência imperial que marca a produção de imagens ligadas ao processo de colonização, Azoulay ressalta que tal processo produziu imagens e narrativas que destruíram os mundos de símbolos, atividades e tecidos sociais existentes anteriormente, substituindo-os por um “novo mundo” de objetos, classificações, leis, tecnologias e significados. No caso dos contextos de guerra, ocorre algo semelhante, pois frequentemente aqueles que são fotografados passam a ser considerados como problemas ou soluções, oportunidades e obstáculos, e são designados para exercer papéis, espaços e funções específicas na imagem. Por meio desses processos, formas de vida são destruídas, corpos são extraídos de seus contextos de experiência para figurarem como corpos em sofrimento. Para explorar esses tensionamentos da produção fotográfica em contextos de guerra, apresentamos a análise de três imagens ganhadoras do prêmio Pulitzer 2023 na categoria Fotografia de Notícias, referentes à Guerra na Ucrânia.

Com esse propósito, movemos esforços para pensar também no Pulitzer como um objeto que traz à vista as mazelas da sociedade, de forma a premiar aqueles que as representam. Consideramos, junto com Azoulay (2019a; 2019b) e Marie-José Mondzain (2009), que as imagens não podem ser pensadas apenas como aquilo que representa ou documenta o que é construído narrativamente como “real”. A nosso ver, as imagens são operações que mobilizam todo um conjunto de elementos que interferem na elaboração de um regime de visibilidade e legibilidade do mundo. Isso significa que uma imagem coloca em relação o fotógrafo, o fotografado e o espectador, posicionando-os não apenas em um espaço relacional e ético, mas também interferindo na maneira como percebemos e avaliamos o mundo e a vida, sempre considerando as condições sociais, históricas e culturais que tornam possíveis ou não a consideração e responsabilização coletiva diante dos acontecimentos narrados.

Fotografar a Dor do Outro: Procedimentos Éticos, Políticos, Enquadramentos Consensuais e Dissensuais

Segundo Susan Sontag (2003), muitas fotografias clássicas de guerra, como as da Segunda Guerra Mundial, seguiram um roteiro de produção marcado por orientações de dramatização das situações, beirando até um exagero. O registro documental encenado caracterizou os primeiros registros de conflitos. Contudo, houve uma alteração nos regimes visuais subsequentes, que passaram a adotar uma perspectiva próxima àquelas do mundo da arte. Esse gênero fotográfico, voltado para o “documento” captado a partir do inesperado e do não premeditado, passa a questionar, ao combinar as estratégias artísticas aos fatos da vida cotidiana, o valor estético conferido à fotografia. Entre o final do século XX e início do século XXI, os fotojornalistas renunciam ao instante decisivo e ao furo jornalístico, diminuindo o interesse em fotografar o evento enquanto ele acontece, para dedicarem-se a conhecê-lo, compreendê-lo, refleti-lo e comentá-lo (Picado, 2014), inclusive permitindo ao fotografado o espaço para escolher a pose e a encenação.

Sontag (2003) denominou de “iconografia do sofrimento” a abordagem midiática das fotografias de conflito. Segundo ela, a cobertura de guerra se conectava com as exigências comunicacionais do apelo à representação do sofrimento humano na cobertura de catástrofes de toda espécie.

O costume de representar sofrimentos atroztes como algo para ser deplorado e, se possível, suprimido, ingressa na história das imagens por meio de um tema

específico: os sofrimentos padecidos por uma população civil nas mãos de um exército vitorioso e em furor. (Sontag, 2003, p. 39)

Veremos na discussão a seguir, sobretudo a partir das perspectivas de Azoulay e Mondzain, que a banalização das representações da violência não afeta, por sua abundância, os regimes de apreensão do real: não é o excesso de imagens de violência que bloqueia uma reação contrária do espectador à situação que expõe a dor do outro, mas a política em favor de imagens que não refletem os eventos ocorridos e que posicionam o espectador como observador sem agência. Essa seria a principal violência dos regimes de visibilidade do fotojornalismo de guerra.

Ao falar do que considera ser o “contrato civil da fotografia”, Azoulay (2008, p. 14) afirma que considerar a situação em que a fotografia foi produzida é um exercício cívico e ético que considera que “a cidadania não é apenas um status, um bem ou uma propriedade privada, mas antes um instrumento de luta ou de obrigação que nos impele a lutar contra os ferimentos infligidos aos vulneráveis”. O contrato por ela imaginado tem como objetivo redefinir a relação que se estabelece entre o fotógrafo, o fotografado e o espectador, de maneira a repensar a cidadania como prática do olhar que nos engaja a partir de uma responsabilidade moral. Tal responsabilidade se distancia da empatia, da pena, da compaixão e da misericórdia: ela deve elaborar uma negociação constante acerca da maneira como a esfera política governa as pessoas e coletividades por meio da imposição de quadros de sentido que desfiguram e silenciam. A fotografia pode produzir regimes de visibilidade que interferem “na compreensão de como algumas populações estão mais expostas à catástrofe do que outras” (Azoulay, 2008, p. 17).

A existência de um espaço civil no qual os fotógrafos fotografavam sujeitos que sofrem (e espectadores reconhecem que testemunham algo insuportável) é um arranjo capaz de regular as relações dentro de uma comunidade política que se forma em torno de uma outra possibilidade de apreender, ver e ler as relações que escapam ao controle dos governantes. Considerar a constelação de relações possíveis entre participantes dos atos fotográficos envolve uma aposta na capacidade de resistência dos fotografados em suspender o gesto de captura do poder soberano que reforça sempre a divisão entre “cidadãos e não cidadãos, fazendo assim desaparecer a violação da nossa cidadania” (Azoulay, 2008, p. 23).

A relação entre a fotografia, a cidadania e o jogo de negociação e conflitos entre enquadramentos possíveis para as imagens permite um exame do espaço cívico do olhar e aproxima, a nosso ver, as propostas de Azoulay e Mondzain. Ambas se dedicam a mostrar como os regimes de visibilidade da imagem dizem respeito não apenas às condições materiais de produção, mas, a partir de uma perspectiva política e temporal, abrangem as circunstâncias que presidem sua produção, sua inserção em circuitos de divulgação e sua interpretação.

Imagens podem ser definidas, de acordo com Mondzain (2009), como operações que dispõem e organizam as coisas de uma certa maneira, produzindo enunciados, discursos e formas de vida. Por isso acreditamos que uma imagem pode ser entendida de modo mais amplo que seus elementos visíveis: ao deslocarmos o olhar do sentido denotativo da imagem, é possível olhar para a imagem e perceber a figuração dos sujeitos: sua existência como seres humanos submetidos à dor, ao sofrimento e à precariedade já pressupõe o estabelecimento de possibilidades imaginativas, também alcançada (apesar de não só) pela cor e pela presença da figura humana nas fotos.

Segundo Mondzain, as imagens podem contribuir para construir visibilidades para trazer à tona realidades que precisam de signos concretos para serem imaginadas. Assim, elas não se reduzem ao visível, mas são operações que criam um sentido de realidade:

A imagem não produz nenhuma evidência, nenhuma verdade, e só pode mostrar o que é produzido pelo olhar que lhe dirigimos. A imagem alcança a sua visibilidade na relação que se estabelece entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham. Enquanto imagem ela nada revela. Se mostra deliberadamente qualquer

coisa, ela comunica, deixa de manifestar a sua natureza de imagem, isto é, a expectativa de um olhar. É por isso que, no lugar de invisível, talvez devêssemos falar de “não visto”, daquilo que aguarda um sentido proveniente do debate da comunidade. (Mondzain, 2009, p. 34)

As relações que produzimos entre imagens e experiências nos ajudam a nos orientarmos para conferirmos sentido às nossas experiências e emoções. Sobre esse aspecto, Mondzain (2009) argumenta que as imagens têm uma agência: elas produzem e modificam um determinado regime de visibilidade. A agência das imagens estaria ligada, segundo a autora, à forma como elas podem fazer aparecer certos acontecimentos, elementos e realidades, sem desconsiderar sua circulação e apropriação em fluxos midiáticos. A imagem é principalmente uma operação, um processo de articulação de um dispositivo de visibilidade, a introdução de um visível no campo da experiência que reitera ou modifica o regime de visibilidade.

Uma imagem é sempre uma relação de imagens, uma dialogicidade e uma montagem que pode ser entendida em termos de um arranjo complexo de elementos que têm certo sentido de realidade. Assim, fazer imagens é criar um sistema que organiza e estrutura o que se dá a ver; olhando as condições em que algo pode ser visto. A imagem, enquanto operação que dispõe as coisas de uma dada maneira, pode tanto enraizar preconceitos e violências quanto fraturá-los.

Em momentos específicos – frequentemente ligados a acontecimentos de ruptura – a imagem pode se desprender da redução de um esquema naturalizado para liberar outras operações imaginárias, bagunçando a lógica da representação e desafiando certas normas de ordenamento. Mas geralmente as imagens são utilizadas para reafirmar imaginários, ideologias e esquemas de tipificação do real. Essa oscilação entre a ruptura e reafirmação de determinados imaginários, percepções e campos comuns de conhecimento é o que torna a imagem uma operação deslizante entre a representação naturalizante e a representação desestabilizadora. Mas, segundo Mondzain (2009, p. 47), a questão não consiste em deixar de fazer representações consensuais, pois este é um dos tantos recursos com os quais as imagens criam mundos, mas “o desafio consiste em afastar-se da lógica da relação de necessidade entre causa e efeitos”.

Nesse sentido, as imagens não representam simplesmente algo acabado, mas são um campo de exploração. O fato de as imagens estarem em contínuo processo de construção faz com que sua capacidade performativa atue sobre o mundo, sobre a percepção dos sujeitos e sobre a maneira como percebemos e compreendemos uma determinada realidade situada e contextualizada. O importante é buscar compreender o que faz as imagens funcionarem e a forma como elas afetam nossa experiência e nosso olhar.

As transformações promovidas pelas imagens configuram visibilidades que interferem na forma como algumas questões são percebidas e pensadas na sociedade. As imagens configuram, assim, uma operação crítica, que rearticula relações de poder, podendo alterar imaginários e desestabilizar formas consensuais de pensar a experiência. A imagem não é uma reprodução, mas um plano de conexão que demarca uma rede muito mais ampla do que sua materialidade deixa perceber. Em momentos específicos – frequentemente ligados a acontecimentos de ruptura – a imagem pode se desprender da redução de um esquema naturalizado para liberar outras operações imaginárias, bagunçando a lógica da representação e desafiando certas normas de ordenamento.

Mondzain (2009) e Sontag (2003) afirmam que uma imagem é política não porque expressa a injustiça ou o sofrimento, mas porque revela como o tecido significativo do sensível se encontra perturbado, a ponto de fazer com que indivíduos, palavras e objetos não possam mais ser inseridos no quadro definido por uma rede de significações, nem encontrem mais seu lugar no sistema de coordenadas onde habitualmente se localizam. As autoras destacam que a relação entre fotografia e política está no fato de a imagem ser originada em uma situação de escuta, de contato com a alteridade e suas demandas. Para elas, a dignidade do ser humano é

construída por meio de um olhar que escuta o rosto e responde a ele, construindo uma relação política, ética e comunicativa de acolhimento e hospitalidade a partir da precariedade comum que nos enlaça.

Expropriação, Conflito e Hospitalidade nas Imagens da Associated Press

A partir desse pensamento, analisamos a seguir as imagens do prêmio Pulitzer 2023, na categoria Breaking News. Em ordem, propomos um olhar crítico sobre as imagens de Evgeniy Maloletka, Felipe Dana e Vadim Ghirda, representantes da Associated Press na Ucrânia.



Figura 1: Iryna Kalinina, 32 anos, é evacuada de uma maternidade em Mariupol
Nota. <https://www.pulitzer.org/winners/photography-staff-associated-press-0>.

Na primeira imagem, funcionários do serviço de emergência e policiais ucranianos evacuam a grávida ferida Iryna Kalinina, de 32 anos, de uma maternidade que foi destruída por um ataque aéreo russo em Mariupol, na Ucrânia, em 9 de março de 2022. Sabe-se que, após o registro, de autoria de Evgeniy Maloletka, o grupo chegou ao hospital, o bebê nasceu morto e, meia hora depois, Iryna também foi a óbito.

Na cena, vemos cinco homens de preto, alguns com equipamentos de proteção (colete à prova de balas e capacete), carregando uma mulher grávida e aparentemente sem vida, numa maca improvisada. A mulher, de pele e vestimentas pálidas, contrasta com a cena em que é disposta, trazendo o foco para si. O olhar do espectador se fixa em Iryna e só depois deslumbra o entorno: carros destruídos e edifícios em ruínas, numa representação gráfica da destruição causada pela guerra. A fumaça que se eleva dos destroços sugere um recente ataque ou explosão. É um cenário de guerra em tons frios, sombrios, de dor. Ao congelar o momento, a fotografia nos faz refletir brevemente sobre um futuro que nunca vai existir: o de uma mãe com seu filho no colo, ambos vivendo uma realidade muito diferente da enfatizada e eternizada na imagem vencedora do Pulitzer.

Imagens como a de Maloletka têm o poder de perdurar na história a partir de caminhos distintos daqueles escolhidos pelos fotógrafos inicialmente. Além disso, por ser um texto visual, atinge os mais diferentes indivíduos de formas também muito distintas: um russo pró-guerra com certeza receberá a fotografia de maneira diferente de um ucraniano de Mariupol que esteve nos atentados. A fotografia cumpre um importante papel na construção da história. E, por conta desse fenômeno, ao longo dos anos diversos historiadores passaram a contestar a autenticidade de imagens como a fotografia *O soldado caído*¹, de Robert Capa, por exemplo. No caso em questão, muitos críticos passaram a descrever a forma como o miliciano cai. Isso cria um precedente para a contestação futura de imagens premiadas hoje. Esse fato não tira a força simbólica dos desastres da guerra, mas coloca em pauta um pensamento crítico sobre a divulgação de certas imagens de dor e sobre os processos por trás dessa divulgação.

¹ A célebre imagem captura o momento em que um miliciano é alvejado durante a Batalha de Cerro Muriano na Guerra Civil Espanhola.



Figura 2: Um cachorro fica ao lado do corpo de uma idosa morta dentro de uma casa em Bucha, nos arredores de Kiev, na Ucrânia, na terça-feira de 5 de abril de 2022

Nota. <https://www.pulitzer.org/winners/photography-staff-associated-press-0>

Na fotografia da Figura 2, de autoria do brasileiro Felipe Dana, é possível ver o corpo de uma mulher idosa no chão do que aparenta ser a cozinha de sua casa, ao lado da porta. O ambiente desorganizado sugere o uso constante do local. Ao seu lado, um cão completa a cena e nos aproxima da ideia de desamparo, de confusão. Afinal, por que uma mulher seria morta dentro da própria casa?

Nessa exploração do visível, o fotógrafo estabelece uma equivalência visual que nivela a humanidade da mulher à condição animal do cão. Essa disposição, intencional ou não, sugere de forma simbólica uma animalização do corpo da mulher, na qual ela é retratada não como um sujeito humano com direitos e dignidade, mas como um objeto, uma vítima, de forma semelhante ao animal ao seu lado. No entanto, é importante notar que essa interpretação não é uma acusação ao fotógrafo ou à fotografia em si. Em vez disso, é uma reflexão sobre as estruturas sociais e culturais que permitem e perpetuam essa violência e desumanização. A fotografia, nesse sentido, serve como um espelho que reflete a brutalidade de nossa sociedade, convidando-nos a questionar e desafiar essas estruturas que se mantêm, por uma via, mediante premiações como o Pulitzer.

Por outro ângulo, inferimos que nessa imagem, em comparação a anterior, é perceptível um cuidado maior com a identidade do fotografado. O rosto da mulher, agora oculto, sugere uma abordagem mais respeitosa e sensível à sua individualidade e dignidade, mesmo após a morte. Isso pode ser interpretado como uma tentativa do fotógrafo de preservar a privacidade e a humanidade da mulher, mesmo em meio à representação de sua morte violenta.

Com essa ambiguidade, reforçamos que a análise da fotografia é um exercício complexo e muitas vezes desafiador. A fotografia, em sua essência, é uma forma de linguagem visual ambígua, multifacetada e, às vezes, contraditória, o que gera no espectador uma mistura de sentimentos diferentes a cada vez que seu olhar crítico recai sobre uma imagem.

Susan Sontag afirma que a profusão e circulação de fotografias que retratam certos sujeitos capturados, feridos, mutilados, baleados ou mortos compõem uma

praxe jornalística, que é herdeira do costume secular de exibir seres humanos exóticos – ou seja, colonizados: africanos e habitantes de remotos países da Ásia foram mostrados como animais de zoológico, em exposições etnológicas montadas em Londres, Paris e outras capitais europeias, desde o século XVI até o início do XX. (Sontag, 2003, p. 62)

O que está em jogo na figuração de guerra é a promoção de um tipo de estruturação do pensável, envolvendo a construção de um regime de percepção, leitura e escuta por meio do qual elementos diversos se justapõem e entram em atrito, de modo a permitir um posicionamento violento do espectador, uma vez que interfere no

modo como apreendemos, percebemos e respondemos às demandas do outro e aos eventos do mundo.

O padecimento, elemento-chave da reflexividade da experiência, se torna o elemento de uma violência das imagens que, segundo Marie-José Mondzain (2009), não se restringe ao que é mostrado, mas envolve também o dispositivo de produção da imagem. Para a autora, a imagem pode tornar acessível uma dimensão da forma de vida de sujeitos em situação de vulnerabilidade que geralmente não são dadas a ver na superfície das fotografias que circulam entre nós cotidianamente.

Contudo, uma imagem, sobretudo em contexto de guerra, também pode confiscar o protagonismo dos sujeitos fotografados, deslocando-os de suas experiências para formatar o olhar e a posição dos espectadores que, muitas vezes, são colocados na posição de quem deve apenas se compadecer ou se indignar com o padecimento alheio.

Segundo Mondzain (2009), as imagens são operações que se servem de signos para tornar possível e concreto um mundo, uma sensação, um evento, dando corpo a visibilidades e sentidos, trazendo à vida aspectos antes não observados. Para ela, é importante compreender que uma imagem mantém relações com a violência, pois ela tem o poder de definir e redefinir o lugar que atribuímos ao outro, principalmente quando esse outro se encontra em um contexto de extrema exposição e vulnerabilidade.

Assim, a imagem pode nos ajudar a entender violência do visível, não em termos de seu conteúdo, mas em termos do dispositivo de visibilidade no qual ela se insere e do qual é produto. Ou seja, a violência do visível não se refere tanto às atrocidades mostradas na imagem, mas ao modo como conseguimos tematizar e questionar as forças e o complexo de disputas que realizam procedimentos de composição e relação entre sujeitos, instituições, veículos e narrativas.

Com relação ao aspecto ético, sabemos que “existem formas de visibilidade que mantêm os sujeitos nas trevas das identificações mortíferas, enquanto outras imagens, que podem estar cheias de conteúdos igualmente violentos, permitem construir sentido e valorização das existências” (Mondzain, 2009, p. 41). Aqueles que produzem imagens seguem certamente os roteiros consensuados pelos veículos de mídia aos quais se vinculam, mas seguem também preceitos éticos que formatam o olhar e tendem a estimular o espectador a ocupar um certo lugar previamente construído. Assim, para Mondzain, muitas vezes o espectador fica sem agência, caindo em uma armadilha simbólica que caracteriza a violência do visível, ou seja, o dispositivo que cola o espectador na imagem, retirando o distanciamento crítico necessário para construir a empatia diante da dor do outro.

Eis a razão por que é melhor distinguir, no coração do visual, as imagens das visibilidades, em função das estratégias que atribuem, ou não, um lugar ao espectador onde ele se possa mover. Fora do movimento, a imagem oferece-se ao consumo no modo da comunhão (Mondzain, 2009, p. 40).

Sontag (2003) nos leva a refletir também acerca do regime de visibilidade que ativa as paixões do espectador, reservando a ele apenas o papel de indignação e comoção diante do sofrimento alheio. O espectador é colocado diante da imagem sozinho com seu sobressalto, sua percepção atônita e seu olhar *voyeurista*, que não sabe qual ação tomar. Uma crítica da imagem, segundo Sontag, precisa de um compartilhamento do olhar, senão o espectador se torna apenas um avaliador moral de conteúdos, vidas e corpos: esse gesto que monta o olhar de tribunal coloca fim à liberdade reflexiva do olhar.

A força ética das imagens estaria ligada, segundo Sontag e Mondzain, à forma como as imagens podem fazer aparecer certos acontecimentos, elementos e realidades, ao mesmo tempo que interferem nos dispositivos de visibilidade que tendem a reduzir o valor das vidas. Nesse sentido, as imagens, como as analisadas neste trabalho, têm o poder de gerar violência ou de interrompê-la. No fotojornalismo de guerra, é mais complicado encontrar a capacidade das imagens de interromper

os fluxos midiáticos, de gerar conflito, de trazer outras visibilidades para o debate social, provocando polêmicas. Sua função principal é documental e, por isso, sua operação crítica é reduzida e tem pouca margem para rearticular relações de poder, alterando imaginários e desestabilizando formas consensuais de pensar a experiência, contribuindo para a manutenção das relações expropriatórias do corpo e da dor.

Mondzain (2009) e Sontag (2003) afirmam que a força da imagem é proporcional à potência das vozes que a habitam. No fotojornalismo geralmente predomina uma tensão entre a voz do fotógrafo e as possibilidades de apresentação da voz do fotografado. Como há tensões de poder envolvidas na elaboração do enquadramento, imagens de guerra, por exemplo, tendem a exacerbar a violência das situações de vulnerabilidade e sofrimento, mostrando como a gestão do visível retransmite discursos que formam olhares a partir da espetacularização. Quem produz a imagem é responsável pela construção do olhar do espectador e, justamente por isso, cada imagem espetacularizada coloca em jogo a liberdade do espectador em função do lugar que lhe é atribuído diante da imagem.

A imagem fotográfica, na medida em que constitui um vestígio (e não uma construção montada com vestígios fotográficos dispersos), não pode ser simplesmente um dispositivo de algo que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir (Sontag, 2003, p. 76).

É nesse contexto que a crítica ao prêmio Pulitzer se insere. Essa tendência do Pulitzer de premiar imagens “espetacularizadas” pode ser vista como uma forma de compactuar com os dispositivos de visibilidade que Sontag e Mondzain criticam. Nem sempre o espectador pode tomar posição de maneira a considerar responsabilmente a dor de quem é exposto na imagem, pois esta direciona imperiosamente o olhar a partir de enquadramentos já naturalizados e que não respeitam a alteridade. Quanto mais esse lugar for construído no respeito pelas distâncias, mais os espectadores estarão aptos a responder, por seu turno, com uma liberdade crítica no funcionamento emocional do visível. É sem dúvida nesses termos que é necessário abordar a educação dos olhares (Mondzain, 2009, p. 44).

A questão consiste em refletir acerca das operações estéticas, éticas e políticas que tornam possível uma dada imagem. Sob esse aspecto, o problema não reside na validade moral ou política da mensagem transmitida pela fotografia documental, mas no próprio dispositivo que a configura. Sontag e Mondzain nos mostram que a violência das imagens de guerra está na pouca distância que ela proporciona para receber o olhar do espectador. Este é orientado pelo enquadramento a ver somente alguns aspectos, de um certo jeito, impedindo qualquer outra relação com a vítima que não seja aquela mediada pela compaixão, pelo horror ou pelo repúdio. O corpo morto no conflito de guerra é transformado em corpo abjeto, recusado, afastado de qualquer espaço de encontro ou escuta e rejeita experiências anteriores à da dor.

A boa distância ou o lugar do espectador é uma questão política. A violência reside na violação sistemática da distância. Aquilo que se cola aos olhos não é visto, aquilo que se cola às orelhas não é ouvido; é apenas na distância que se mede a oportunidade oferecida aos olhos e às orelhas de ver e ouvir qualquer coisa (Mondzain, 2009, p. 47).

O fato de as imagens estarem em contínuo processo de construção faz com que sua capacidade de agência atue sobre o mundo, sobre a percepção dos sujeitos e sobre a maneira como percebemos e compreendemos uma determinada realidade situada e contextualizada, assim como dito anteriormente neste texto. Para Sontag (2003), o fundamental da operação de visibilidade das imagens é que ela não é o reflexo necessário de uma realidade, mas colabora na conformação de uma realidade específica. O importante é buscar compreender o que faz as imagens funcionarem, como dão vida a uma visualidade distinta e a forma como elas afetam nossa experiência e nosso olhar.

O cachorro que vela sua dona, os objetos dispostos em cima da mesa, o ambiente doméstico, por mais que nos convidem a pensar sobre essa existência e suas

condições de sobrevivência ou exposição à precariedade, há algo no processo de produção da imagem que gera empecilhos para o encontro do espectador com o retratado. Suas vozes são silenciadas porque são “orientadas” por um *script* invisível, são coordenadas pela lógica do espetáculo e de um regime de visibilidade que privilegia a crença da incapacidade de agir diante da morte inevitável do outro. O terror paralisante diante da violência corresponde à violência do visível que reduz os espaços de expressão e encontro das vozes e olhares dos sofredores com as vozes e olhares dos espectadores. O horror que paralisa e, ao mesmo tempo, delicia o olhar (Sontag, 2003) pode fazer com que a dramaticidade da linguagem do fotojornalismo amplie seu poder de impor imaginários e controlar o olhar, os afetos, as avaliações e as decisões dos espectadores.



Figura 3: *Corpos sem vida de homens, alguns com as mãos amarradas nas costas, jazem no chão em Bucha, Ucrânia, domingo, 3 de abril de 2022*

Nota. <https://www.pulitzer.org/winners/photography-staff-associated-press-0>

Na imagem, de Vadim Ghirda, vemos, indiscriminadamente, corpos de homens mortos ao chão. Os homens são apresentados como vítimas sem nome, sem identidade, reduzidos à sua morte violenta, e há um nítido efeito de apagamento de suas individualidades. A força dessa imagem revela o que Benjamin Picado (2014) chama de força testemunhal da imagem fotojornalística. Para ele, o registro da imagem posiciona o espectador no lugar de uma testemunha visual da brutalidade da guerra, mobilizando suas emoções e seu julgamento moral. Assim, o fotojornalismo de guerra não produz apenas enunciados, mas também cria situações e cenas nas quais o espectador é implicado para tomar posição diante do que vê. O que a imagem manifesta é, assim, um conjunto de operações por meio das quais um regime de legibilidade da guerra é apresentado ao espectador e o envolve como participante de uma situação de sofrimento e luto. Há um engajamento emocional e sensorial (ver o corpo flagelado do outro, sentir com o olhar o desfazimento de um cadáver, colocando a morte como algo concreto a ser observado) do espectador, criando um tipo de apelo que é próprio das imagens de guerra. Picado concorda com Sontag quando ela diz que o apelo estético das fotografias de guerra apresenta um recorte de uma situação real que não recusa elementos de *mise en scène* da arte e da ficção:

Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça. Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido “corretamente” iluminadas e compostas porque o fotógrafo era um amador ou – o que é igualmente aproveitável – adotou um dos diversos estilos subitamente antiartísticos. Enquanto uma pintura ou uma descrição em prosa jamais podem ser outra coisa que não uma interpretação estritamente seletiva, pode-se tratar uma foto como uma transparência estritamente seletiva. Porém, apesar da presunção de veracidade que confere autoridade, interesse e sedução a todas as fotos, a obra que os fotógrafos produzem não constitui

uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência. (Sontag, 2004, p. 65)

Picado destaca que a forma performativa da imagem fotojornalística envolve o registro de um evento que marca o encontro entre fotógrafo, fotografado e espectador, mas que também é um acontecimento em si: há um encontro que ressalta a vivacidade das imagens, que acentua a experiência testemunhal e mostra como inscrever o olhar que, por sua vez, é forjado pela força do instante capturado. Sontag também avalia esse encontro como característica central da fotografia e acentua que ela produz um lugar para o espectador, que deverá completar o acontecimento a partir de sua apropriação e do olhar que o convida a se posicionar entre uma e várias imagens ao mesmo tempo.

Uma fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; tirar fotos é um evento em si, e com direitos cada vez mais peremptórios – interferir, invadir ou ignorar o que está acontecendo. Nosso próprio senso de situação é agora articulado pelas intervenções da câmera. A onipresença das câmeras sugere persuasivamente que o tempo consiste de eventos interessantes, eventos que valem a pena fotografar. Isso, por sua vez, torna fácil sentir que qualquer evento, uma vez em andamento, e qualquer que seja sua moral-personagem, deve ser permitido completar-se (Sontag, 2004, p. 87).

A imagem fotojornalística de guerra é documental e, portanto, captura situações reais e concretas. Contudo, o olhar do fotógrafo cria um enquadramento que interpreta a situação segundo uma série de variáveis que vão desde a subjetividade de sua experiência, prévia e local, os critérios de noticiabilidade jornalística e as variantes ideológicas do veículo que irá publicar as imagens, até os patrocinadores das (caras) missões fotográficas. Segundo Picado (2014), a apresentação do instante capturado e do instante interpretado deve conseguir trazer os espectadores para o tempo presente do acontecimento (e não apenas remetê-lo ao passado registrado). É como se o aspecto da imagem tivesse a força de levar o espectador, como testemunha, ao momento em que a ação se desenrola diante do olhar do fotógrafo que a captura.

Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. Aquelas ocasiões em que tirar fotos é relativamente imparcial, indiscriminado e desinteressado não reduzem o didatismo da atividade em seu todo. Essa mesma passividade – e ubiquidade – do registro fotográfico constitui a “mensagem” da fotografia, sua agressão (Sontag, 2004, p. 89).

Compreender a força do registro fotojornalístico, argumenta Picado (2014), requer que saibamos questionar criticamente os roteiros previamente estabelecidos pelos veículos e pelas instituições premiadoras, para deixar mais evidente que o objeto do fotojornalismo é uma ação que se apresenta ao nosso olhar e que, ao mesmo tempo, constrói esse olhar. Seria importante repensar os estereótipos do sofrimento e da morte, tanto no plano estético quanto no plano moral de avaliação das existências, para que um outro discurso visual possa auxiliar a produzir legibilidades que escapem à violência da imagem como participante de operações de morte e de aniquilamento de vidas consideradas “descartáveis”.

A imagem que mostra os corpos de homens assassinados em Bucha enfatiza um enquadramento frontal, que localiza o espectador diante desses corpos. Trata-se menos de tentar construir uma cena que revela elementos de historicidade (relativos ao contexto preciso de sua origem) e mais de valorizar certos “vetores de imersão” (Picado, 2014, p. 179) que orientam e fabricam o olhar de modo a produzir uma experiência visual testemunhal. Valorizar a posição do espectador diante dos fatos faz com que a cena de exposição dos cadáveres nos revele algo além da ação ocorrida: ela “nos restitui às condições mais privilegiadas de sua visualização, tanto no espaço quanto no tempo, tanto em perspectiva quanto

no instante” (Picado, 2014, p. 181). Assim, a exibição frontal de catástrofes, do sofrimento e da morte na guerra cria uma narrativa que localiza o espectador diante dos fatos, como testemunha ocular dos eventos dentro de uma organização específica e calculada do contexto espacial. Há uma maneira de dispor as vítimas em cena que reforça a dramaticidade do quadro, posicionando o espectador em um lugar de indignação e comoção.

O corpo sem vida se coloca como o elemento frágil, precário, entregue ao acontecimento trágico que lhe tira a vida e, simultaneamente, mobiliza o espectador em sua semelhante atitude compassiva, pois o corpo, na catástrofe da guerra, é arrebatado pela dor da perda de seu comum. Trata-se de um dos modos de figurar o corpo no suplício que o afeta, pois está atrelado a diferentes formas de despertar a atenção do espectador. Segundo Picado (2014), quando as narrativas visuais do fotojornalismo trazem, ao primeiro plano, o sofrimento humano por meio da proximidade dos corpos inscrita pelo enquadramento ou o recorte dado pela disposição do espectador na angulação da cena, duas ordens entram em jogo: aquela que mostra um fato ocorrido (que representa o evento real), e outra que manifesta a relação atual do ver entre imagem e espectador. Essa dinâmica rompe o caráter da ação no qual o espectador apenas “acompanha” uma leitura das situações da vida real trazidas pelo fotojornalismo, para com ele testemunhar o sofrimento do outro. Essa expansão deriva do encontro entre o fazer próprio ao âmbito jornalístico e seus interlocutores.

Retomando a perspectiva de Marie-José Mondzain (2009), é raro que imagens posicionem o espectador em um lugar no qual ele não pode decidir imediatamente o que “sente” diante de imagens de corpos sem vida em contextos de guerras e catástrofes. Segundo ela, é sempre desejável refletir acerca das condições de produção das imagens, conectando-as com um regime político de gestos que constantemente reorganizam nosso olhar – a fórmula da repetição dos gestos em Warburg (2010)².

² Serva (2020) mostra como o movimento do corpo é capturado e representado na fotografia de guerra. Em sua obra *A fórmula da emoção na fotografia de guerra*, utiliza de conceitos como *Pathosformel*, de Aby Warburg, para evidenciar como os fotógrafos de guerra usam a linguagem corporal e o movimento para transmitir emoções e contar histórias. Isso envolve a análise de poses específicas, gestos ou expressões faciais e como elas contribuem para a fórmula da emoção. Warburg operava aproximando imagens de épocas distintas, elaborando um mapa movente de imagens: uma montagem que conferia ao espectador um trabalho protagonista. Aproximar, combinar e entrelaçar imagens heterogêneas permite que o olhar compare as imagens, que faça o percurso entre elas, percebendo o que acontece no intervalo, privilegiando o estranhamento, a aproximação e mesmo a inadequação de algumas relações. É um processo ético de tomada de posição em relação ao jogo de tensão que se estabelece entre as imagens, e entre as imagens e o espectador-montador.

A cenografia de uma imagem de guerra é dramatúrgica no sentido teatral, pois pode tanto reafirmar regimes de legibilidade que geram apenas compaixão quanto pode demandar ao espectador que acolha aquele que sofre. A nosso ver, há nas imagens de guerra aqui mostradas uma narrativa que interpela nossa capacidade de acolhimento diante da inospitalidade e da crueldade do padecimento dos corpos. O que é demandado do espectador é um deslocamento do lugar de testemunha sem agência para um lugar de desconstrução do olhar imposto por regimes de visibilidade espetaculares. Somos confrontados e colocados diante de tensões e contradições geradas pela morte brutalmente imposta a civis em um regime de inospitalidade que avança implacavelmente junto com governos de direita que constroem máquinas de morte capazes de reproduzir a desumanização e a desvalorização das vidas em todas as instâncias.

Somos, então, convidados a entender as tensões entre os regimes de visibilidade que caracterizam a relação instável entre hospitalidade e inospitalidade. A fabricação e a circulação das imagens de guerra demandam outra construção de nosso olhar, uma não expropriatória, que convoque o espaço ético do encontro com a alteridade como acolhimento à diferença.

Considerações Finais

Quando as imagens não se limitam a reproduzir algo, mas instauram dúvidas, trazem questionamentos e alteram o regime interpretativo até então vigente – elas desafiam regimes de visibilidade de forma positiva. Esse apelo é mais difícil de ser construído em imagens de guerra, pois elas são violentas não apenas por mostrarem corpos sem vida ou cidades devastadas, mas são violentas porque frequentemente nos impedem de pensar sobre as formas de vida que existiam antes e que agora precisam ser refeitas e reconhecidas em sua humanidade.

Entendemos que fotografias como as analisadas neste documento, em conformidade com a premiação, compactuam, em muitos aspectos, com esse olhar já segmentado sobre o corpo e a dor do outro. Nessa via, em que a realidade

é retratada a partir de recortes que, de forma alguma, são ingênuos e completos em sua representação, é crucial que fotojornalistas, fotógrafos, agências e canais de informação comprometidos com a mudança social estejam vigilantes quanto à reprodução das violências simbólicas, que marcam grande parte das imagens de guerra premiadas por agências.

Acreditamos que há um trabalho ético a ser feito quando questionamos os enquadramentos que nos posicionam diante das imagens que nos interpelam a partir da dor do outro e de sua morte. Nas imagens, aqueles que padecem, seus corpos, seus pertences e a materialidade de suas existências nos interpelam mediante sua sobrevivência, sua presença que oferece testemunho de uma catástrofe que precisa ser imaginada pelo espectador. Sob esse aspecto, a criação de uma fotografia vai além do momento em que o fotógrafo captura a imagem, pois envolve também as formas de circulação, apreensão e adesão (ou não) às expectativas dos espectadores. Uma fotografia cria, então, temporalidades e espacialidades liminares, nas quais pode haver aproximação, acolhimento e mesmo a possibilidade de reconfiguração do olhar e dos enquadramentos que geralmente conferem sentido às vidas no instante mesmo em que estão mais expostas à morte.

Referências

- Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.
- Azoulay, A. (2019a). *Potential history: Unlearning imperialism*. Verso.
- Azoulay, A. (2019b, 29 de outubro). Desaprendendo momentos decisivos. *Revista ZUM*. <https://bit.ly/3NA2gfS>
- Mondzain, M.-J. (2009). *A imagem pode matar?* Vega.
- Picado, B. (2014). *O olho suspenso do Novecento: Plasticidade e discursividade no fotojornalismo moderno*. Pensamento Brasileiro.
- Serva, L. (2020). *A fórmula da emoção na fotografia de guerra*. Sesc.
- Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. Companhia das Letras.
- Sontag, S. (2004). *Sobre a fotografia*. Companhia das Letras.
- Warburg, A. (2010). *Atlas mnemosyne*. Akal.