

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

INFÂNCIA E MORTE:
Realidades e ficções de uma trama fotográfica

Autora: Carolina Ferrare Pinto

Orientador: Marcelo Feijó Rocha Lima

Co-orientadores: Rinaldo Morelli e Luciana Campolina

BRASÍLIA

2º/2006

INFÂNCIA E MORTE:

Realidades e ficções de uma trama fotográfica

**Projeto Final apresentado na Faculdade de
Comunicação da Universidade de Brasília para a
obtenção de grau de Bacharel em Comunicação
Social com habilitação em Jornalismo.**

BRASÍLIA

2º/2006

"Observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Estremeço por uma catástrofe que já ocorreu."

Roland Barthes

SUMÁRIO

RESUMO	6
PALAVRAS-CHAVE	6
INTRODUÇÃO	7
OBJETIVO	10
METODOLOGIA	11
Imagens	11
Realidades	16
Questionários	29
Resultado	35
PARTE I	
A CRIANÇA	36
A representação da criança	38
O REGISTRO FOTOGRÁFICO	41
Indicialidade e iconicidade	41
Intérprete e símbolo	42
Ideologia – “La falácia del diccionario”	45
A FOTOGRAFIA DE VIOLÊNCIA	50
Fotografia e morte	50
Foto-necrófila	51
Banalização	53
Beleza da foto de violência	56

A CRIANÇA COMO PERSONAGEM DA FOTO-NECRÓFILA _____ 59

A LEGISLAÇÃO _____ 61

Direito à imagem e proteção da criança _____ 65

PARTE II

ANÁLISE DOS QUESTIONÁRIOS: A MISSÃO DOS FOTÓGRAFOS E A RECEPÇÃO ____ 67

Missão _____ 67

Fidelidade _____ 70

ANÁLISE DOS QUESTIONÁRIOS: RECEPÇÃO _____ 73

Comportamento _____ 77

Influência _____ 79

O mito da verdade _____ 81

Banalização _____ 81

Censura _____ 84

ANÁLISE DOS QUESTIONÁRIOS: TERCEIRA REALIDADE _____ 86

CONCLUSÃO _____ 90

BIBLIOGRAFIA _____ 93

ANEXOS _____ 97

RESUMO

O trabalho estuda a representação da criança morta na fotografia, a produção da foto-necrófila de criança e forma como ela é recebida pelo público. O objetivo é tentar descrever o processo de construção das três realidades dessa imagem, utilizando para isso construções teóricas da comunicação, da psicologia, da semiótica e das teorias da imagem.

PALAVRAS-CHAVE

Infância; criança; fotografia; morte; representação; e dor.

INTRODUÇÃO

Em 2004, terroristas chechenos invadiram uma escola russa, matando cerca de 300 pessoas, a maioria crianças. No dia do massacre e durante o longo período de luto que se seguiu, jornais, revistas e sites noticiosos de todo o mundo publicaram dezenas de fotografias de crianças feridas ou mortas. Não parecia haver qualquer pudor em identificá-las, como também não havia nenhuma restrição aparente da sociedade em consumir as imagens.

Na mesma época, circulava pela Internet uma entrevista de Kim Phuc, a menina da famosa foto da guerra do Vietnã, em que a hoje Embaixadora da Boa Vontade da Unesco no Canadá se queixava de nunca ter deixado de ser “the girl in the picture” e clamava para que a deixassem em paz. A entrevista pode até ser falsa – já que recentemente a BBC publicou uma matéria em que Kim afirmava ser grata ao fotógrafo Nick Ut por ter registrado o momento em que corria gritando de dor por causa das queimaduras com napalm – mas, ao ler não pude deixar de pensar em como os sobreviventes do atentado em Beslan se sentiriam quando, anos depois, vissem as fotografias publicadas pela imprensa. Talvez eles revivessem a mesma dor, o mesmo medo. Também foi incômodo imaginar que mães fossem condenadas a conviver com retratos de seus filhos mortos para sempre.

Meu trabalho é fruto dessa inquietação. Por que, em um país avançado em termos de proteção da imagem da criança, com um Estatuto da Criança e do Adolescente (2000) que proíbe, em seu artigo nº 247, a divulgação, em qualquer hipótese, de imagens de crianças e adolescentes acusados de atos infracionais, não causou nenhum tipo de estranheza que a revista semanal de maior circulação, a *Veja*, publicasse, na capa de uma edição, a imagem de uma mãe chorando o filho morto – uma fotografia que permite identificar tanto a mãe quanto o filho?

Essa observação é especialmente interessante se lembrarmos que, pouco tempo depois, a fotografia de um homem assassinado no Rio de Janeiro sendo

carregado em um carrinho de mão foi publicada no jornal O Globo e gerou declarações de repúdio de inúmeros grupos defensores dos direitos humanos. Será que, como argumenta Susan Sontag (2003), temos restrições em ver retratados nossos próprios mortos, mas nenhum problema quando se trata dos mortos dos outros? Seríamos voyers da dor dos outros por conta de uma pulsão de ver e de um desejo incontrolável de provar que há quem tenha problemas piores que os nossos?

Um outro ponto que também desperta a atenção no caso do ataque à escola russa e, mais recentemente, quando Israel matou 30 crianças ao bombardear Qana, no Líbano, é a ampla mobilização, tanto da mídia quanto da sociedade, gerada por casos (ou imagens?) de violência contra crianças. Afinal, mais de 1200 civis libaneses foram mortos nos piores dias da retaliação de Israel por conta do seqüestro de dois de seus soldados pelo Hizbollah, mas a mobilização mundial pelo cessar fogo imediato só veio depois da morte das crianças. Ou, se tivermos em mente a teoria segundo a qual algo só passa a ser real quando tornado público pela mídia, depois da divulgação – no caso brasileiro, na capa de todos os jornais de maior circulação – de uma série de imagens que mostravam as equipes da Cruz Vermelha retirando corpos de bebês mortos dos escombros de Qana.

As explicações para o poder mobilizador da criança surgem, principalmente, do papel que a infância ocupa na sociedade contemporânea. Sendo, ao mesmo tempo, a representação do futuro e um indivíduo que precisa ser protegido pelos mais velhos, a violência contra a criança é uma agressão dupla contra a perpetuação do homem, um atestado de sua fragilidade.

Mas, a sociedade não se sente agredida com a publicação dessas imagens. Ao contrário, ela própria exige que a mídia as produza, cobra do jornalismo a verdade nua e crua, que deve ser mostrada, doa a quem doer, para que a humanidade purgue seus pecados e evolua. A sociedade manda que se produzam fotos chocantes sob o pretexto de mostrar a verdade, de punir os criminosos exibindo seus maus-feitos. O efeito colateral é que o excesso dessas imagens acaba

gerando uma apatia baseada na noção de que não há mais nada a ser feito, de que o mundo está perdido.

A motivação para esta pesquisa veio da incompreensão dos motivos que levam à publicação banalizada de fotografias de violência – tanto de retratos de guerra, como os que são meus objetos de estudo, quanto de outros nos moldes do que vêm se tornando comum com a ascensão dos jornais populares, cujas matérias giram, principalmente, em torno de acontecimentos policiais.

Discordo de quem afirma que aqueles que defendem a proteção da imagem da vítima queiram fechar os olhos para não ver o que realmente acontece no mundo. Penso, ao contrário, que é justamente o excesso dessas imagens que faz com que nos tornemos insensíveis à dor dos outros. Acredito que é nesse contexto de banalização que mortos acabam se tornando estatísticas e, em nossa memória, crimes, atentados e assassinatos acabam como mais um exemplar de nossa biblioteca de casos.

Não vejo como solução um cessar completo da publicação das imagens de violência, o que seria leviano. Mas concordo plenamente com aqueles que afirmam que é preciso haver regras tutelando a liberdade de imprensa. Enquanto quarto poder, a mídia rechaça qualquer tentativa de impor-lhe normas, a liberdade excessiva, porém, gera desrespeito até mesmo a princípios básicos como o direito à intimidade.

OBJETIVO

Este trabalho busca discutir como ocorrem a produção e a recepção das imagens de violência cujos personagens principais são crianças. A validade – necessidade, a correção – da exposição de crianças será estudada sob a ótica dos diversos atores envolvidos no processo de feitura e divulgação dessas imagens, sempre tendo em vista o direito à informação e o respeito aos direitos fundamentais da pessoa humana.

A intenção é questionar o uso da criança, tida como um ser passivo, para comover e conquistar a sociedade para uma causa. A divulgação, por veículos impressos e eletrônicos, de imagens de meninos e meninas mutilados, feridos, apanhando ou mortos contraria princípios básicos dos direitos humanos. Entretanto, sob a égide da liberdade de imprensa e com o argumento de que funcionam como agentes de mobilização, a publicação dessas imagens é tolerada e, em alguns casos, até incentivada.

METODOLOGIA

“Para analisar uma imagem, em primeiro lugar devemos nos colocar deliberadamente do lado em que estamos, o da recepção, o que, é claro, não nos livra da necessidade de estudar o histórico da mensagem.”

Martine Joly

Este trabalho foi realizado em quatro etapas: a seleção das imagens que comporiam a amostra estudada, a tentativa de reconstrução de suas histórias, a aplicação de questionários sobre elas a grupos de fotógrafos e representantes do público e a posterior análise dos resultados à luz da teoria.

Imagens

Como sistemas originados de diversos sintagmas, ou seja, falas que recorrem a diferentes corpos de signos para construir seus significados, as dez imagens selecionadas precisavam ter em comum exclusivamente o fato de serem fotografias de crianças em situações violentas. Quaisquer outras associações semelhantes – como a questão da identificação da personagem ou a presença da mãe-madona – foram coincidências que atribuo a clichês da produção fotojornalística.

Em visitas a bancos de imagens, consultas a especialistas e pesquisas em livros de e sobre fotografia, reuni 156 fotos. Analisando a representatividade de cada uma no âmbito da história da fotografia e da história do conflito sobre o qual ela discursava e tentando respeitar proporcionalmente a frequência com que determinados elementos de composição apareciam na amostra inicial, escolhi as dez fotos. Curiosamente, acabaram sendo escolhidas predominantemente imagens de fotógrafos já consagrados, como Abbas ou Alex Majoli. Esse critério, contudo, não foi levado em consideração na decisão.

A respeito dos autores, é preciso deixar clara uma falha: a agência de notícias *Associated Press* não respondeu a meus contatos o que, aliado ao fato de ela não ter sido creditada na ocasião da publicação, impossibilitou que fosse precisada a autoria da fotografia número cinco. Decidi manter a imagem na amostra mesmo assim porque foi ela, quando publicada na capa da edição nº. 1870 de *Veja*, que motivou a realização desta pesquisa.

Dito isso, as fotografias selecionadas e seus respectivos títulos originais foram:

1. Abbas, Bósnia-Herzegovina, Sarajevo, 1993.

Corpo de menino morto em ataque sérvio a uma escola é lavado de acordo com as tradições muçulmanas.



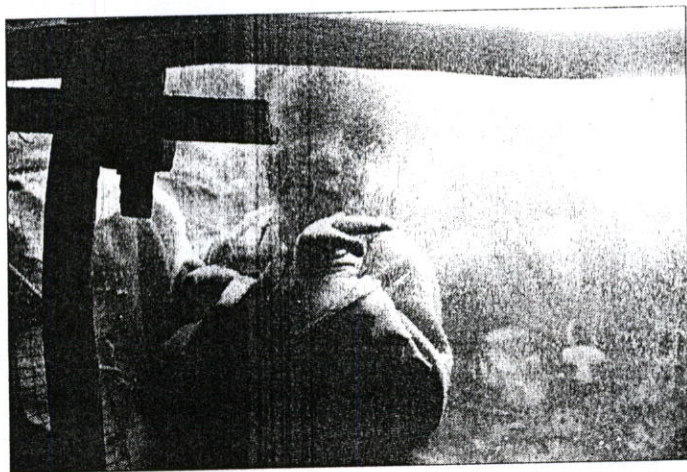
2. Alex Majoli, Prístina, Kosovo, 9 de março de 1998.

Criança vítima do massacre de Prekaz.



3. Anderson Schneider, Iraque, 2004.

Ibrahim, 3 anos, nasceu em Bineslawá, filho de refugiados curdos expulsos de Kirkut nos anos 80.



4. Chris Steele-Perkins, Mogadishu, Somália, 1992.

Mulher e filho esperando por atendimento no S.O.S. do Centro de Crianças Kinderdorf.



5. Associated Press, setembro de 2004.



6. Kevin Carter, Sudão, 1993.

Abutre observa criança caída perto de campo de famintos da ONU.



7. Nick UT, Vietnã, 1972.

Menina queimada com napalm.



8. Larry Towel, El Salvador, 1986.

Bebês recém-nascidos em condições insalubres em uma maternidade superlotada.



9. Larry Towel, Gaza, 1993.

Crianças apontam armas de brinquedo para o ar.



10. Zohra Bensemra, Líbano, 2006.

Membro da Cruz Vermelha carrega corpo de criança morta em Qana.



Realidades

Roland Barthes afirma que a fotografia é composta por três realidades: a do *operator*, a do *spectator* e a do *spectrum*. A realidade do *operator*, chamada por Kossoy de Segunda Realidade, é aquela que o fotógrafo percebe ao observar uma cena e a que ele registra em sua obra. A do *spectator* é a que chamaremos aqui de Terceiras Realidades, as realidades dos receptores. A realidade do *spectrum* é aquela em que a personagem se acredita imersa. Nenhuma dessas realidades coincide com a Primeira Realidade, a realidade histórica, que dá

fonte?

origem às demais: a mais verossímil porque a única que parte diretamente da verdade.

Inicialmente, a intenção era empreender aqui iconologias dessas quatro realidades. Contudo, diversas dificuldades impediram que a realidade do *spectrum* fosse estudada. Privilegiei, então, três linhas de estudo: três realidades da imagem.

Como havia limitações para uma reconstrução da primeira realidade de forma realmente eficiente, o resgate da história do assunto e das condições de produção da imagem foi feito bastante superficialmente, razão pela qual ele não é considerado parte do desenvolvimento do trabalho, mas um dos elementos que permitiu diagnosticar os processos envolvidos na produção e na recepção das foto-necrófilas de crianças.

Deste modo, a etapa seguinte à seleção das imagens foi a pesquisa – principalmente em obras biográficas dos autores e portais da Internet – das circunstâncias históricas que envolveram sua tomada e publicação.

Esta incursão hermenêutica, multidisciplinar, passa justamente pela 'desmontagem' do processo de construção que teve o fotógrafo ao elaborar uma foto, pelo eventual uso ou aplicação que esta imagem teve por terceiros e, finalmente, pelas leituras que delas fazem os receptores ao longo do tempo (KOSSOY, 2002, p. 134)

Na maior parte dos casos essa cartografia foi ainda mais imprecisa porque não pode contar com a participação do fotógrafo. Foi, então, necessário que eu me posicionasse na condição de receptor e, como tal, empreendesse minha própria análise iconológica de cada imagem. Minha tentativa de extrapolar suas histórias baseia-se, sempre, em hipóteses mais ou menos fundamentadas em relatos de fotógrafos ou pesquisadores. É justamente porque estou, todo o tempo, na posição de receptora que este trabalho foi escrito em primeira pessoa.

O resultado desse empreendimento iconológico de reconstrução das primeiras realidades de cada imagem são os dez textos abaixo. Neles, são identificados como *Lado A* e *Lado B* as partes do conflito que a mídia tratou, respectivamente, como invasores e vítimas:

1. Abbas, Bósnia-Herzegovina, Sarajevo, 1993.

Corpo de menino morto em ataque sérvio a uma escola é lavado de acordo com as tradições muçulmanas.

A guerra civil pela posse de territórios da antiga Iugoslávia na região da Bósnia-Herzegovina durou de abril de 1992 a dezembro de 1995. O conflito só teve fim com a assinatura do acordo de Dayton, mediada pelos Estados Unidos.

Três grupos étnicos estiveram envolvidos na disputa: sérvios, cristãos ortodoxos (*Lado A*); croatas, católicos romanos; e bósnios, muçulmanos (*Lado B*). A guerra da Bósnia durou 1606 dias e matou 200 mil pessoas.

A partir da desintegração da União Soviética, os grupos que formavam a Iugoslávia iniciaram um conflito motivado por diferenças étnicas, culturais e religiosas e que acabou gerando diversos movimentos separatistas. Na Bósnia-Herzegovina, ganhou força o nacionalismo sérvio que queria restaurar a chamada Grande Sérvia, formada por Sérvia e Montenegro, parte da Croácia e quase toda a Bósnia. A guerra civil tem início quando os bósnios decidem pela independência do país. Como os sérvios não aceitam, os combates entre os dois grupos se intensificam. A Croácia, a terceira força, num primeiro momento, alia-se à Sérvia e reivindica parte do território bósnio e, em uma segunda etapa, posiciona-se contra os sérvios.

Nas áreas que ocupam durante a disputa, os sérvios da Bósnia iniciam uma limpeza étnica em que milhares de civis foram mortos e a maioria dos não sérvios, expulsos ou levados para campos de concentração da II Guerra Mundial.

No início de 1995, os sérvios dominam 70% do território da Bósnia-Herzegovina, quadro que muda com a Batalha de Krajina, da qual os croatas saem vitoriosos, facilitando a estratégia dos Estados Unidos de promover uma negociação de paz e a assinatura do acordo de Dayton. O tratado prevê a divisão da Bósnia-Herzegovina em uma federação muçulmano-croata, que abrange 51% do território, e uma república bósnia-sérvia, que ocupa os 49% restantes, com um governo único entregue a uma representação de sérvios, croatas e bósnios.

Em maio de 1996, o Tribunal Internacional de Haia iniciou o julgamento de 57 suspeitos de crimes de guerra cometidos durante a guerra civil na Bósnia.

2. Alex Majoli, Prístina, Kosovo, 9 de março de 1998.

Criança vítima do massacre de Prekaz.

O conflito em Kosovo, uma província da Sérvia, é o mais recente capítulo do violento processo de dissolução da Iugoslávia. Habitado por vários povos, o país tem dificuldade em manter a unidade nacional desde sua criação, no final da I Guerra Mundial. Josip Broz Tito, o marechal Tito, consegue a coesão ao chegar ao poder, em 1945, e estabelecer o regime comunista, garantindo direitos iguais a seis repúblicas iugoslavas - Sérvia, Montenegro, Eslovênia, Croácia, Bósnia-Herzegovina e Macedônia - e a suas regiões autônomas - Voivodina e Kosovo. Mas a morte do marechal, em 1980, associada ao colapso do comunismo, abala a federação.

Os albaneses de Kosovo (90% da população) iniciam uma violenta campanha pela independência em 1998, sob o comando do Exército de Libertação de Kosovo (ELK) (*Lado B*). A opção pela luta armada acontece quase dez anos após a província ter sua autonomia cassada (1989) por Slobodan Milosevic (*Lado A*), que assumiu o governo após a morte do marechal Tito. Em represália, o presidente iugoslavo intensifica a limpeza étnica nas vilas da

região de Drenica, principalmente em Prekaz, onde 46 pessoas são assassinadas.

Negociações de paz fracassam e, em março de 1999, a OTAN decide atacar a Iugoslávia. Num primeiro momento, os bombardeios acirram a repressão sérvia em Kosovo, e quase 1 milhão de albaneses kosovares fogem para nações vizinhas. Mas, após 78 dias de ofensiva e um saldo de 1,2 mil civis mortos, Milosevic capitula, retira suas tropas da região e a força internacional de paz KFOR assume o controle militar, com um governo provisório instalado pela ONU.

Com o fim da guerra, aumentam os atentados contra a minoria sérvia (sobre tudo em Mitrovica), que vive vigiada por tropas da KFOR. Até abril de 2000, quase 200 mil sérvios haviam deixado a província e cerca de 880 mil kosovares estavam de volta.

3. Anderson Schneider, Iraque, 2004.

Ibrahim, 3 anos, nasceu em Bineslaw, filho de refugiados curdos expulsos de Kirkut nos anos 80.

Entre 1983 e 1988, cerca de 180 mil curdos foram mortos no Iraque (*Lado B*). O número é aproximado por que muitos corpos nunca foram encontrados. Nesse mesmo período, mais de 212 mil famílias foram expulsas do país, crimes pelos quais o ex-ditador iraquiano Sadan Hussein, que governou o Iraque por 34 anos, está sendo julgado desde o início de 2006, sob acusação de genocídio.

A maior parte dos curdos que sobreviveram à limpeza étnica iniciada por Sadan Hussein se refugiou no Irã e na Turquia e só pode voltar ao Iraque em 1991, depois do fim da Guerra do Golfo, quando a ONU proibiu ataques aéreos ao Kurdistão iraquiano.

Bineslawá, um dos campos de refugiados, é, hoje, uma cidade de 50 mil habitantes. Situada a 10 quilômetros de Arbíl, a capital do Kurdistão iraquiano, Bineslawá recebeu, no início dos anos 90, centenas de vítimas da operação Anfál, nome do versículo do Corão que permite eliminar os infiéis e confiscar suas propriedades e que batizou a campanha de limpeza étnica realizada por Sadan. De acordo com historiadores, a operação foi apoiada por diversas potências ocidentais, entre elas Estados Unidos, Alemanha, França, Reino Unido e Espanha.

Em 2003, os Estados Unidos (*Lado A*) acusaram Sadan de manter um arsenal químico no Iraque e estabeleceram um prazo para que o ditador deixasse o país. No dia 19 de março de 2003, Sadan respondeu ao ultimato de George Bush afirmando que seu país estava preparado para a guerra. Os Estados Unidos, com o apoio de 45 países – mas contra as determinações da ONU – lançou, então, ofensiva militar contra o Iraque. A existência do arsenal jamais foi provada.

De 2003 a 2006, 2630 militares americanos morreram no Iraque. O número de civis mortos chega a 50 mil. Segundo dados da Unami, centenas de professores, juizes, médicos e líderes religiosos foram alvo dos atos de violência e milhares de iraquianos obrigados a se deslocarem para outras áreas do país. "As mulheres e as minorias nacionais e religiosas, assim como os homossexuais, são as principais vítimas do assédio e da intimidação", afirma o documento.

4. Chris Steele-Perkins, Mogadishu, Somália, 1992.

Mulher e filho esperando por atendimento no S.O.S. do Centro de Crianças Kinderdorf.

A Somália surgiu em 1960, quando dois protetorados (um italiano e outro britânico) uniram-se. O país sempre sofreu com conflitos internos e, em 1991, o governo central desapareceu após a queda da ditadura pró-soviética de Siad Barre. Desde então, a Somália, fragmentada em pequenas regiões

governadas por chefes tribais (*Lado A*), vive em guerra civil intermitente, e dezenas de milhares de somalis morreram.

Em 1992 iniciou-se na região uma ação humanitária da ONU encabeçada por tropas dos Estados Unidos. Embora conseguisse diminuir a fome no país, a operação foi um fiasco: 18 soldados norte-americanos morreram e os marines deixaram o país em 1993. Sozinha, a ONU acabou por retirar-se oficialmente em 3 de Março de 1995. Desde então, sucessivas cisões levaram à fragmentação ainda maior do território.

Em outubro de 2004, Muhammad Abdi Yusef foi eleito presidente do Governo Nacional de Transição (*Lado B*). A eleição aconteceu em Nairobi, capital do Quênia, já que a capital somali Mogadíscio estava sob o controle dos chefes tribais. Sem serviços públicos e forças de segurança do Estado, a capital somali vive sob a influência desses chefes, conhecidos como "senhores de guerra". Há suspeitas de que o governo norte-americano os apóie.

Yusef e o primeiro-ministro Ali Mohammed Ghedi não são reconhecidos em Mogadíscio e governam da cidade de Baidoa, a 200 km a noroeste da capital. A Somália persiste em guerra civil.

5. Associated Press, setembro de 2004.

No dia 1 de setembro de 2004, 32 militantes chechenos (*Lado A*) invadiram uma escola em Beslan (*Lado B*), na Ossétia do Norte, sul da Rússia. Fizeram cerca de 1200 reféns entre pais, professores e alunos. Os reféns foram confinados no ginásio da escola e proibidos de beber água ou se alimentar.

As duas principais exigências do grupo eram a retirada das tropas russas da Chechênia e o reconhecimento da independência da república. Além disso, pediam a libertação de 30 homens chechenos presos na Rússia. O governo russo aceitou essa última reivindicação e os presos foram trocados por 26 mulheres e bebês, libertados no segundo dia do seqüestro.

No terceiro, um veículo de resgate foi enviado para retirar os corpos dos mortos. Quando o carro saía, alguns reféns tentaram escapar e os seqüestradores atiraram neles pelas costas, ao que os soldados russos responderam com tiros.

Depois dos tiros, uma série de explosões aconteceram dentro da escola, fazendo o teto do ginásio desabar. De acordo com testemunhas, no meio do pânico e da confusão, um dos terroristas ativou a bomba que tinha amarrada ao corpo e dezenas de reféns assustados se jogaram contra as janelas, começando o tiroteio dentro e fora do local. Em seguida, as tropas russas invadiram o prédio. Apenas um dos seqüestradores foi preso, os outros 31 morreram.

Os Russos dominam a região da Chechênia há mais de 200 anos, desde então, enfrentam movimentos separatistas. A república só foi independente nos anos que se seguiram à revolução bolchevique. No fim da II Guerra, Stalin acusou os chechenos de terem colaborado com os nazistas e deportou toda a população para a Sibéria. De lá, eles só voltaram nos anos 50, após a morte do ditador. Com o fim da União Soviética, em 1991, os chechenos declararam independência, três anos depois, a Rússia invadiu o país, mas suas tropas foram derrotadas. Os chechenos, então, elegeram o seu próprio presidente, Aslan Maskhadov. A decisão sobre o status político da Chechênia foi adiada por cinco anos, após um acordo de paz ter sido negociado pelo governo checheno com Moscou.

Durante o período de paz, Maskhadov foi incapaz de controlar seus comandantes mais radicais, e, em 1999, militantes tentaram implantar um regime islâmico numa república vizinha. Em resposta, Vladimir Putin, presidente russo invadiu a Chechênia, ao que os separatistas revidaram com ataques terroristas. De um lado, o governo russo deu carta branca para que a região fosse tratada como território ocupado, com prisões em massa e fuzilamentos sem julgamento. Do outro, os chechenos se aliaram a Al Qaeda,

o que deu início a uma série de atentados como o que aconteceu em Beslan, quando, entre os 32 seqüestradores, 10 eram árabes.

6. Kevin Carter, Sudão, 1993.

Abutre observa criança caída perto de campo de famintos da ONU.

Há 46 anos, o sul do Sudão está envolvido em uma guerra civil que traz sérias conseqüências para a população. Só em 1989, 300 mil pessoas foram obrigadas a se mudar para outras partes do país ou para Etiópia. Grande parte dessas pessoas sofre de desnutrição por causa da má administração dos suprimentos alimentares pelo governo central. Desde os anos 60, mais de 2 milhões de sudaneses morreram por causa da fome ou da guerra.

O Sudão, hoje o maior país da África, tornou-se um país independente em 1956. Antes disso, esteve submetido ao Egito e, depois, ao Reino Unido. A unificação do país foi artificial e gerou conflitos entre o governo muçulmano (*Lado A*) e guerrilheiros não-muçulmanos baseados no sul do território (*Lado B*).

O governo da Frente Islâmica Nacional é acusado de patrocinar o massacre dos negros sudaneses. Cerca de 400 mil pessoas teriam sido mortas e outros 2 milhões expulsos de casa pelas milícias racistas governamentais conhecidas como Janjaweed.

A foto de um abutre espreitando uma criança Sudanesa que caiu no caminho de uma estação de alimentos da ONU, publicada pelo New York Times em 1993, valeu ao fotógrafo Kevin Carter o Pulitzer de melhor foto em 1994. Carter não ajudou a criança e saiu do local após fazer a foto, mas, em diversas entrevistas, disse que viu a menina chegar ao posto de alimentos. Alguns meses depois da premiação, Kevin, que era usuário de drogas, se suicidou.

7. Nick UT, Vietnã, 1972.

Menina queimada com napalm

No momento em que essa foto foi tirada, a menina Kim Phuc, então com 9 anos, fugia de um bombardeio de napalm. Kim, hoje com 43 anos, conta o que aconteceu: "Em 1972, os americanos (*Lado A*) lançaram uma bomba de napalm em meu povoado, no sul do Vietnã (*Lado B*). Eu me lembro que tinha 9 anos, era apenas uma menina. Naquela noite, nós do povoado havíamos ouvido que os vietcongues estavam vindo e que eles queriam usar a vila como base. Então, quando já era dia, eles chegaram e iniciaram os combates no povoado. Eu me lembro que minha família decidiu procurar abrigo em um templo, porque nós acreditávamos que, se nos escondêssemos lá, estaríamos a salvo. Eu não cheguei a ver a explosão da bomba de napalm, só me lembro que, de repente, eu vi o fogo me cercando. Minhas roupas todas pegaram fogo, e eu sentia as chamas queimando meu corpo, especialmente meu braço. Naquele momento, passou pela minha cabeça que eu ficaria feia por causa das queimaduras, que eu não ia mais ser uma criança como as outras. Eu estava apavorada, porque de repente não vi mais ninguém perto de mim, só fogo e fumaça. Eu estava chorando e, milagrosamente, ao correr meus pés não ficaram queimados. Só sei que eu comecei a correr, correr e correr. Meus pais não conseguiriam escapar do fogo, então eles decidiram voltar para o templo e continuar abrigados por lá. Minha tia e dois de meus primos morreram. O fotógrafo Nick Ut nos levou para um hospital das redondezas. Assim que ele nos deixou lá, foi para uma sala escura revelar as fotos. Depois, me falaram que eu e as outras pessoas feridas seríamos transferidas para o hospital de Saigon. Dois dias depois, meus pais me encontraram no hospital. Eu passei 14 meses no hospital, os médicos fizeram 17 cirurgias para curar as queimaduras de primeiro grau".

A Guerra do Vietnã foi o mais longo conflito militar que ocorreu depois da II Guerra Mundial. No primeiro período do conflito, as forças nacionalistas vietnamitas, sob orientação do Viet-minh (a liga vietnamita), lutaram contra os colonialistas franceses, entre 1946 a 1954. No segundo, uma frente de

nacionalistas e comunistas - o Vietcong - enfrentou as tropas de intervenção norte-americanas, entre 1964 e 1975. A guerra durou quase 20 anos e terminou com a vitória das forças vietnamitas. Os Estados Unidos sofreram primeira derrota militar da sua história, o que levou a duras críticas à CIA e ao Pentágono.

O Vietnã foi o país mais vitimado por bombardeios aéreos no século XX. Para tentar desalojar os guerrilheiros das matas, foram utilizados violentos herbicidas, que acabaram envenenando os rios e lagos do país. Milhares de pessoas ficaram mutiladas pelas queimaduras provocadas pelas bombas de napalm e suas terras ficaram imprestáveis para a lavoura. Aqueles que não aceitaram viver no regime comunista fugiram em precárias condições, tornaram-se *boat people*, navegando pelo Mar da China em busca de um abrigo, ou vivendo em campos de refugiados em países vizinhos.

8. Larry Towel, El Salvador, 1986.

Bebês recém-nascidos em condições insalubres em uma maternidade superlotada.

O regime oligárquico cafeeiro dominado por 14 famílias latifundiárias garantiu a estabilidade política em El Salvador de 1880 a 1931. Com a queda dessa oligarquia, estabeleceu-se uma ditadura que reprimiu com dureza sublevações indígenas. Quatro generais passaram pelo poder até 1979, quando caiu o regime militar.

A queda do regime levou a um primeiro período de transição marcado pela presença da guerrilha da Frente Farabundo Martí para a Libertação Nacional (FMLN) (*Lado A*). Com a guerra civil, fracassaram as tentativas reformistas do presidente José Napoleão Duarte de consolidar a democracia no país. Os esquadrões da morte, ao longo do conflito, mataram centenas de líderes populares, num total de 75 mil vítimas, além de 8 mil desaparecidos.

Foi o presidente seguinte, Alfredo Cristiani, do grupo de direita Aliança Republicana Nacionalista (AREIA) (*Lado B*), quem, depois de superar a ofensiva guerrilheira de 1989, conseguiu a assinatura do acordo de paz com o FMLN, em 1992. A Frente se transformou no referente da esquerda salvadorenha depois de abandonadas as armas.

9. Larry Towel, Gaza, 1993.

Crianças apontam armas de brinquedo para o ar.

Com o fim do Império Otomano em 1917, o território que é hoje conhecido como Faixa de Gaza foi concedido à Grã-Bretanha. Quando em 1947 a Assembleia-Geral das Nações Unidas dividiu a Palestina em dois estados, um judeu (*Lado A*) e o outro árabe (*Lado B*), a área que corresponde à Faixa de Gaza deveria integrar o estado árabe. Porém, o plano foi rejeitado, dando início à primeira guerra israelo-árabe. Durante o conflito, a cidade de Gaza foi invadida pelo Egito. Acabou-se definindo uma linha de armistício em torno da cidade, que se tornaria a Faixa de Gaza.

Esta faixa de terra foi um dos locais onde se fixaram as populações árabes palestinas refugiadas em consequência da guerra entre Israel e os países árabes vizinhos. A Faixa de Gaza esteve sob controle egípcio de 1949 a 1956 e de 1957 a 1967. Entre os anos de 1956 e 1957, durante a crise do Canal de Suez, foi tomada por Israel. O Egito nunca considerou os refugiados ali fixados como cidadãos egípcios, embora tenha permitido que estudassem nas suas universidades. Por sua vez, Israel não permitiu o regresso dos refugiados nem os compensou economicamente pela perda das terras. Os refugiados palestinos foram apoiados pela ONU, que ali instalou campos de ajuda. Em 1967, após a Guerra dos Seis Dias, Israel ocupou a Faixa de Gaza. Durante o governo israelense instalou colonatos na região.

Em dezembro de 1987 iniciou-se a primeira Intifada, o u levantamento da população palestina contra o exército israelita. Em setembro de 1993 Israel e representantes da Organização para a Libertação da Palestina (OLP)

assinaram os Acordos de Oslo, nos quais se previa a administração por parte dos palestinos da Faixa de Gaza e de partes da Cisjordânia por meio de uma entidade política, a Autoridade Nacional Palestina.

O Hamas, movimento político de carácter religioso nascido em Gaza em 1982, e a Jihad Islâmica, opuseram-se às negociações com Israel e realizaram, a partir de 1995, uma série de ataques terroristas contra a população civil israelense. Estas ações impediram o avanço do diálogo entre Israel e a OLP, situação reforçada com a posse do primeiro ministro israelense Benjamin Netanyahu, em 1996. O início da Segunda Intifada, em setembro de 2000, prejudicou ainda mais o avanço das negociações. Em 2005 o primeiro-ministro israelense Ariel Sharon conseguiu que o Knesset (parlamento de Israel) aprovasse o plano de retirada unilateral dos 21 colonatos judaicos existentes na Faixa de Gaza. A decisão gerou controvérsia, e foi contestada pela direita nacionalista e religiosa de Israel. O desmantelamento dos colonatos aconteceu em menos de um mês, entre 15 de agosto e 12 de setembro, apesar da resistência violenta de muitos colonos.

Em janeiro de 2006, com a chegada do Hamas ao poder em uma eleição livre e democrática, a situação do conflito israel-palestino alterou-se. Isso porque um dos itens da carta de fundação do Hamas é a libertação total da Palestina, incluindo a eliminação do Estado de Israel. Muitos analistas defendem que as novas negociações de paz devem começar com a retificação desta carta, como ocorreu com a OLP, enquanto outros acreditam que esta retificação deve ser o produto final da negociação.

10. Zohra Bnsemra, Líbano, 2006.

Membro da Cruz Vermelha carrega corpo de criança morta em Qana.

Israel (*Lado A*) e o grupo terrorista libanês Hizbollah (*Lado B*) estiveram em conflito armado do dia 12 de julho até o dia 14 de agosto de 2006, quando foi estabelecido um cessar-fogo. O estopim do conflito foi o seqüestro de dois soldados israelenses pelo Hizbollah. Durante 34 dias, Israel lançou ataques ao

Líbano por terra, ar e mar. O Hizbollah lançou cerca de 4 mil foguetes contra o território israelense. A ação deixou oito soldados israelenses e dois membros do Hizbollah, além de cerca de 1200 civis, a maioria libaneses, mortos. Diversas cidades libanesas foram completamente destruídas, ficando sem água, luz e telefone. Algumas cidades israelenses tiveram prédios danificados.

No dia 30 de julho, o Exército de Israel bombardeou o vilarejo libanês de Qana. Ao menos 56 pessoas morreram, entre elas 37 crianças. Líderes da França, Espanha, Alemanha, Egito, Brasil, Jordânia e outros países condenaram os ataques, pedindo cessar-fogo imediato. O grupo terrorista libanês Hizbollah respondeu ao bombardeio lançando pelo menos 140 mísseis e foguetes sobre o norte de Israel. Os 15 membros do Conselho de Segurança da ONU negociaram uma resposta ao ataque a Qana, mas descartaram a opção de condená-lo, como queria o secretário-geral Kofi Annan, por causa da oposição de Washington.

Após o ataque a Qana, o governo de Israel concordou em suspender os ataques aéreos no sul do Líbano por 48 horas, mas descumpriu a promessa no dia seguinte. Em 31 de julho, a aviação israelense lançou ataques aéreos contra alvos do Hizbollah. O ministro da Defesa de Israel, Amir Peretz, disse em uma sessão do Parlamento que Israel não aceitaria um cessar-fogo imediato sem que fossem atendidas determinadas condições. O cessar fogo só aconteceu 34 dias após o início do conflito graças à resolução 1701 da ONU. No dia seguinte ao fim dos ataques, o governo israelense prometeu perseguir o Hizbollah, ao mesmo tempo em que o grupo comemorou "vitória" contra o Exército de Israel.

Questionários

Pronto o material que seria submetido aos entrevistados, a etapa seguinte foi a elaboração dos questionários. Foram preparadas duas listas de perguntas, uma para os fotógrafos, outra para os receptores. Em ambos os casos os

respondentes foram voluntários que, convidados por mensagens eletrônicas, aceitaram participar da pesquisa.

Um total de 24 fotógrafos respondeu às seis questões abertas que compunham o questionário aplicado aos produtores de imagens. Destes, 70% são homens, 80% têm entre 25 e 40 anos e recebe entre R\$3 mil e R\$10 mil, 62% têm curso superior completo e lêem jornais ou sites de notícias todos os dias.

As 13 questões propostas aos receptores dividiam-se em oito questões objetivas e sete discursivas. Participaram dessa fase da pesquisa 103 respondentes, sendo 52% mulheres, 70% com idade entre 20 e 40 anos, 48% recebe salário entre R\$3 e R\$10 mil por mês, 54% com curso superior completo e 71% leitores ou espectadores diários de notícias.

Do total de perguntas, quatro foram elaboradas especificamente para analisar o perfil dos fotógrafos enquanto produtores de conteúdo e 11 para estudar especificamente a recepção das imagens, enquanto outras duas eram comuns aos dois grupos de respondentes. Os temas das perguntas especialmente elaboradas para os fotógrafos também foram tratados no questionário dos receptores, mas não de forma idêntica.

As quatro perguntas de conteúdo específico para os produtores foram:

- 1.1 Em sua opinião, veículos de comunicação devem publicar fotos como essa?
Qual o impacto que a publicação provoca no público?
- 1.2 Explique sua resposta anterior tendo em vista que o Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei 8.609/90) afirma:
Art. 247. Divulgar, total ou parcialmente, sem autorização devida, por qualquer meio de comunicação, nome, ato ou documento de procedimento policial, administrativo ou judicial relativo a criança ou adolescente a que se atribua ato infracional:

Pena - multa de três a vinte salários de referência, aplicando-se o dobro em caso de reincidência.

§ 1º Incorre na mesma pena quem exhibe, total ou parcialmente, fotografia de criança ou adolescente envolvido em ato infracional, ou qualquer ilustração que lhe diga respeito ou se refira a atos que lhe sejam atribuídos, de forma a permitir sua identificação, direta ou indiretamente.

§ 2º Se o fato for praticado por órgão de imprensa ou emissora de rádio ou televisão, além da pena prevista neste artigo, a autoridade judiciária poderá determinar a apreensão da publicação ou a suspensão da programação da emissora até por dois dias, bem como da publicação do periódico até por dois números.

- 1.3 Você considera essa imagem uma representação fiel do conflito a que ela se refere?
- 1.4 Levando em consideração aspectos como a notoriedade do autor, a remuneração pelo trabalho, o conteúdo da imagem e a qualidade da fotografia, você gostaria de ter feito essa foto? Explique.

As duas perguntas feitas a ambos os grupos foram:

- 2.1 O que você vê nessa imagem?
- 2.2 Que tipo de sensação a fotografia provoca em você? Você poderia descrevê-la?

Para estudar as terceiras realidade – e, também, para comprovar sua existência – as 11 perguntas feitas aos receptores foram:

- 3.1 E as demais pessoas, como você acha que elas se sentiriam ao ver essa foto em uma capa de revista ou jornal?
 - a) Interessadas e comprariam a revista.

- b) Interessadas, mas não comprariam a revista por medo de reprovação por parte de conhecidos, amigos ou familiares.
- c) Indiferentes.
- d) Incomodadas, mas comprariam a revista. Porém, teriam problemas em dizer que se interessaram pela fotografia.
- e) Incomodadas, mas comprariam a revista e não teriam problemas em dizer que se interessaram pela fotografia.
- f) Incomodadas e não comprariam a revista.
- g) Incomodadas e teriam receio em comprar outras edições da mesma revista.
- h) Outros. Quais?

3.2 Você considera essa imagem uma representação fiel do conflito a que ela se refere?

- a) sim
- b) não

3.3 Em uma escala de 0 a 10 (em que 0 significa ser totalmente contrário e 10 totalmente a favor), qual a sua avaliação a respeito da divulgação de imagens como esta na televisão, em jornais, em revistas e na internet?

3.4 Ao ver essa imagem em uma capa de jornal, você:

- a) Compraria o jornal.
- b) Compraria o jornal, mas evitaria contar que o fez a outras pessoas.
- c) Não se interessaria por que não costuma comprar jornais.
- d) Não se interessaria por causa da imagem.
- e) Outros. Quais?

3.5 Em sua opinião, ver fotografias como a que está acima (marque quantas alternativas quiser):

- a) Não influencia a pessoa que vê a foto.
- b) Faz com que quem viu a foto tenha mais opiniões negativas sobre o lado A do que quem não viu.

- c) Faz com que quem viu a foto tenha mais opiniões positivas sobre o lado A do que quem não viu.
- d) Faz com que quem viu a foto tenha mais opiniões negativas sobre o lado B do que quem não viu.
- e) Faz com que quem viu a foto tenha mais opiniões positivas sobre o lado B do que quem não viu.

3.6 Qual a sua opinião sobre a identificação (mostrar rosto ou traços marcantes que permitam saber quem é a pessoa retratada) de vítimas de situações violentas em fotografias como a que está acima (marque quantas alternativas quiser)?

- a) A favor para vítimas do sexo masculino.
- b) A favor para vítimas do sexo feminino.
- c) A favor para adultos.
- d) A favor para idosos.
- e) A favor para crianças.
- d) Contra, independente de sexo ou idade das vítimas.

3.7 Explique a resposta anterior dizendo, separadamente, porque você é a favor/contra a publicação de imagens de crianças, adultos e idosos. Caso deseje, conte sua opinião sobre o efeito que o contato com fotografias como a da última página provoca na maioria das pessoas e em você.

3.8 Você considera a publicação de fotografias de situações violentas como a que está acima:

- a) Necessária para que as pessoas saibam o que acontece nas guerras, inclusive mostrando rostos e objetos que identifiquem a vítima.
- b) Necessária para que as pessoas saibam o que acontece nas guerras, mas não é preciso mostrar rostos e objetos que identifiquem a vítima.
- c) Desnecessária.

3.9 Explique a resposta anterior tendo em vista que o Estatuto da Criança e do Adolescente (lei 8609/90) afirma:

Art. 247. Divulgar, total ou parcialmente, sem autorização devida, por qualquer meio de comunicação, nome, ato ou documento de procedimento policial, administrativo ou judicial relativo a criança ou adolescente a que se atribua ato infracional:

Pena - multa de três a vinte salários de referência, aplicando-se o dobro em caso de reincidência.

§ 1º Incorre na mesma pena quem exhibe, total ou parcialmente, fotografia de criança ou adolescente envolvido em ato infracional, ou qualquer ilustração que lhe diga respeito ou se refira a atos que lhe sejam atribuídos, de forma a permitir sua identificação, direta ou indiretamente.

§ 2º Se o fato for praticado por órgão de imprensa ou emissora de rádio ou televisão, além da pena prevista neste artigo, a autoridade judiciária poderá determinar a apreensão da publicação ou a suspensão da programação da emissora até por dois dias, bem como da publicação do periódico até por dois números.

3.10 Em sua opinião, o contato com imagens como a que está acima:

- a) Aumenta a consciência do público a respeito do que acontece nas guerras, gerando atitudes (opiniões) contrárias a conflitos armados.
- b) Aumenta a consciência do público a respeito do que acontece nas guerras, gerando atitudes (opiniões) a favor de conflitos armados.
- c) Aumenta a consciência do público a respeito do que acontece nas guerras, mas não muda a opinião das pessoas sobre os conflitos armados.
- d) Não aumenta a consciência do público sobre o que acontece nas guerras.

3.11 Você considera que o contato excessivo com imagens de violência faz com que o espectador se acostume com imagens chocantes e, assim, não se sinta mais atingido por cenas como a retratada na fotografia acima?

- a) Sim. Por quê?
- b) Não. Por quê?

Os questionários foram divididos em duas partes: antes e depois de o respondente ler o texto explicativo. Os dois grupos respondiam antes da

apresentação do texto o que viam nela (pergunta 2.1) e como se sentiam sobre a imagem (pergunta 2.2). Em seguida, o público respondia como achava que as outras pessoas se sentiriam (pergunta 3.1) e se consideravam a imagem uma representação fiel do conflito (3.2). Os fotógrafos falavam sobre a publicação das imagens (1.1).

O objetivo da divisão é verificar se a mensagem escrita influencia na forma como a terceira realidade é construída. De acordo com diversos autores, a influencia aconteceria na medida em que o texto transforma o que antes era majoritariamente signo abstrato em signo icônico completo. A imagem sem a explicação do texto é um símbolo de dor, de sofrimento, mas ainda não tem grande valor indicial.

A verbalização da mensagem visual manifesta processos de escolhas perceptivas e de reconhecimento que presidem sua interpretação. Essa passagem do percebido ao nomeado, essa transposição da fronteira que separa o visual do verbal é determinante nos dois sentidos (JOLY, 1996. p. 73)

Resultado

Os questionários geraram mais de 150 páginas de tabelas de dados brutos, transformadas aqui em pouco mais de uma dezena de gráficos e tabelas menores. Esse material será analisado a seguir com base, principalmente, em três grupos de teorias: a tanatologia, a semiótica e a representação da infância. Há, ainda, influências da psicologia social, da psicanálise e das teorias da imagem.

PARTE I

A CRIANÇA

Foi apenas no fim da Idade Média e início do período renascentista, por volta de 1600, que a infância enquanto fase do desenvolvimento biológico do ser humano ganhou importância no convívio social. Houve, então, uma mudança radical na forma de se perceber a criança. De acordo com Philippe Áries:

A família começou a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância, que a criança saiu de seu antigo anonimato, que se tornou impossível perdê-la ou substituí-la sem uma enorme dor, que ela não pôde mais ser reproduzida muitas vezes, e que se tornou necessário limitar seu número para melhor cuidar dela. (...) A criança começou sua carreira popular como heroína de um novo folclore religioso. (ARIÉS, 1973, pp 13 a 20)

A maneira como a sociedade se relaciona com a criança hoje foi amplamente influenciada pela ascensão do cristianismo. Quando O Cristo afirma que a criança é mais pura e comete menos pecados que o adulto e, por isso, para chegar ao Reino dos Céus o homem deverá ser como um menino, valoriza algo que ficou por séculos renegado.

Até ali, por ser uma época de fragilidade e dependência, a infância era a fase menos nobre da vida. Naquele momento, essas mesmas características passavam a ser valorizadas como resquícios da pureza celeste, em oposição à mesquinhez e maldade do adulto.

Contudo, não era desejável que esse estado de coisas se prorrogasse por toda a vida, por isso, a criança começa, também, a ser vista como um ser em formação, uma tábula rasa que precisa ser preenchida por meio da educação.

Formou-se assim essa concepção moral da infância que insistia em sua fraqueza mais do que naquilo que M. de Grenaille chamava de sua "natureza ilustre", que associava sua fraqueza à sua inocência, verdadeiro reflexo da pureza divina, e que colocava a educação na primeira fileira das obrigações humanas. (ARIÉS, 1973, p. 140)

A infância torna-se, então, lugar de intervenção do Estado Moderno para a deflagração de seu projeto de sociedade. É o lugar onde se assegura a viabilidade do projeto de sociedade através de políticas propedêuticas: as práticas compulsórias de educação, as práticas sociais de segregação por idade, as práticas sócio-culturais de intervenção dos especialistas que atuam no controle dos desvios ao curso estipulado do desenvolvimento. (CASTRO, 1999, p. 42)

É na noção do eterno devir, da criança como um ser em formação, que se situa a percepção ocidental mais atual da infância. Na criança se assegura a viabilidade do projeto moderno de sociedade. A criança é o futuro, a garantia de permanência, daí a importância de se proteger e respeitar essa fase da vida – mas, geralmente, como um devir, não como um “cursus”. A educação, o carinho, a atenção são vistos como investimentos, como energia empenhada na construção do futuro.

Entretanto, da mesma maneira que no século XVII, quando o sentimento de infância valia apenas para crianças burguesas do sexo masculino, hoje nem todas as crianças são reconhecidamente puras ou inocentes. A inocência infantil permanece como uma construção cultural restrita a classes sociais mais ricas e, geralmente, com um nível educacional mais elevado. A expressão “menor” (inferior?), utilizada para nomear a criança carente, é um sinal de que a infância respeitada tem raça e classe social muito bem definidas.

O reconhecimento da pureza também está ligado a uma noção esquematizada da infância. Há um roteiro para esta fase da vida que precisa ser seguido. Ao se desviar dele, a criança é imediatamente re-enquadrada no perfil de ser ignorante, estúpido, não-socializado. A criança-devir, a criança-projeto, é a criança próxima, aquela que é a imagem indicial e simbólica de seus parentes, a criança da mesma família, classe social ou nacionalidade – o critério varia de acordo com os termos da comparação, num fenômeno que pode ser identificado com aquilo que Martin Barbero (2004) classifica como um efeito paradoxal da globalização: a excessiva valorização do regional. “No projeto moderno, a infância é construída teleologicamente, onde não há lugar para o novo, e o curso do desenvolvimento humano é previsível; no entanto, a infância pode expressar, alegoricamente, a re-

condução da história ao que não foi, e poderia eventualmente ter sido" (CASTRO, 1999, p. 47).

Na última década, porém, a criança começa a ser reconhecida enquanto sujeito ativo. Ela deixa de ser invisível porque não trabalha ou produz e passa a ser percebida porque consome ou, ao menos, influencia os hábitos de consumo da família. Há aí uma dubiedade: ao mesmo tempo em que é ser em formação e, por isso, precisa ir à escola, a criança é capaz de ensinar os pais a utilizar um videogame ou programar um eletrodoméstico.

Crianças e adolescentes, então, já não são mais os mesmos. Transformam-se para assumir posições inusitadas: de congêneres supostamente considerados inocentes e inaptos, as crianças e os adolescentes tornam-se os convivas que requisitam sua participação na realidade orgiástica do consumo e dos prazeres. (CASTRO, 1999, p. 16)

Esse novo sentimento de infância levou a um contra-movimento de re-valorização da infância antiga, que aponta a "perda" da inocência da criança como o preço que se está pagando pela falta de preparo no relacionamento com as novas tecnologias: a televisão e, mais recentemente, a Internet utilizadas sem o controle dos pais aparecem como as grandes vilãs, enquanto as velhas brincadeiras de rua surgem como memórias de um tempo em que as coisas eram melhores.

Bem intencionado, mas exagerado, o contra-movimento esquece, porém, que a velha infância não tinha direitos e que é justamente na valorização dessa fase da vida – muitas vezes por causa do consumo – que se situa a criação de instrumentos como o Estatuto da Criança e do Adolescente (2000). O estado ideal da infância é estabelecido do ponto de vista do adulto, que acaba valorizando mais a forma como viveu a própria ^{infância} ~~criança~~, passando por cima dos ganhos da modernidade em prol de uma nostalgia vã. *E a autoria?*

A Representação da criança

Segundo Áries (1973) é no final do século XVII, graças ao desejo de conservar a fugacidade da infância, que se tornam comuns os retratos de crianças. Até o

século XIII, elas são representadas como adultos em tamanho reduzido, o que o autor acredita significar que esse período da vida não tinha qualquer importância para os artistas e, portanto, para a sociedade da época.

No final do século XIII começa a surgir uma expressão típica da infância, mas que ficou restrita, até o século XIV, ao anjo e ao menino Jesus. A partir daí, o tema da infância sagrada começa a se ampliar e diversificar, dando origem a uma iconografia leiga da criança nos séculos XV e XVI.

Calendários do século XV mostram casais ao lado de criados e camponeses, mas a criança só será incluída por volta do século XVI, época em que a ação, nas cenas de gênero, também passa a ser focada na infância – retrata-se a mãe catando piolhos ou irmãos brincando. Esses calendários geralmente contavam as histórias das famílias e a sucessão dos meses do ano era associada às idades da vida: a juventude dos fundadores, a maturidade em torno dos filhos, a velhice, a doença e a morte.

O aparecimento da criança nas representações profanas tem a ver com a ascensão da vida familiar e o surgimento da intimidade. “O interesse pela infância (...) não é senão uma forma, uma expressão particular desse sentimento mais geral, o sentimento da família” (ARIÉS, 1973, p.210).

Nos retratos de família – comuns no século XV, quando doadores se faziam representar ao lado de seus familiares vivos e mortos em quadros doados às igrejas de que eram benfeitores – as crianças já eram personagens freqüentes. No século XVI, elas começam a aparecer, também ao lado do restante da família, na ornamentação de túmulos. Áries (1973) identifica em ambos os casos uma impressionante insistência na enumeração das crianças mortas.

Na verdade, a criança morta foi inserida no mundo das representações antes da criança viva. As crianças que apareciam nos retratos de família eram os filhos mortos. As crianças vivas ainda eram representadas como pequenos adultos.

Sabe-se que as crianças desses quadros estavam mortas porque elas têm nas mãos um crucifixo ou uma caveira.

A inserção da criança na cena de gênero também começa com a representação da morte, como mostra a descrição de Áries de uma obra de arte do século XV:

Na oitava face do capitel das loggias do palácio Ducal, de Veneza, o drama explode; a família sofre uma prova, pois a criança está morta, estendida sobre a cama, com as mãos postas. A mãe enxuga as lágrimas com uma das mãos e põe a outra no braço da criança; o pai reza. (ARIÉS, 1973, pp. 201)

É natural que tenha sido assim porque a grande mudança que se verifica com o surgimento dos sentimentos de família e infância é o abandono da mentalidade de que logo uma nova criança substituiria a que foi levada pela doença ou por um acidente. É, então, importante representar a criança morta para enfatizar o novo sentimento diante da perda de um jovem: trata-se da perda do futuro, da possibilidade de conservação da humanidade, da sociedade, da cultura, da moral.

O REGISTRO FOTOGRÁFICO

"Imagens imitam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objetos do mundo real. (...) Imitadora, para um [Platão], ela engana, para outro [Aristóteles], ela educa. (...) A imagem assemelha-se ou confunde-se com o que representa."

Martine Joly

Quando a fotografia foi apresentada ao mundo, a humanidade sentiu como se pudesse possuir o passado. Era como se a realidade fosse transferida para o papel sem qualquer interferência humana, por processos puramente químicos. A isso se deu o nome de objetividade e, assim, a fotografia entrava na vida das pessoas munida de uma credibilidade inquestionável.

Contudo, a pretensão dos fotógrafos em serem reconhecidos como artistas fez com que a absoluta fidelidade entre a foto e seu referente começasse a ser posta à prova. Afinal, estava claro, é preciso selecionar o quadro, ajustar a iluminação e, acima de tudo, escolher o momento decisivo: reconhecia-se que a captura da imagem é um processo subjetivo e, portanto, autoral.

Alçadas à categoria de linguagem, as fotos, contudo, nunca perderam o status de a mais fiel das representações: vive-se, hoje, uma situação ambígua em que, ao mesmo tempo em que é reconhecida a interferência do fotógrafo na construção da imagem, busca-se, todo o tempo, o referencial perdido.

Indicialidade e Iconicidade

Mesmo admitindo que a fotografia não é uma cópia do real, que há interferência subjetiva – e, mesmo, física, já que as lentes provocam alterações no percurso da luz – no processo de captura da imagem, a impressionante semelhança visual entre a foto e seu referente é inegável. Ainda que jamais tenhamos a possibilidade de comparar um e outro diretamente – afinal a foto e o motivo coexistem apenas no instante em que a luz atinge da superfície fotossensível – a cena retratada na fotografia realista coincide com a lembrança do acontecimento.

E, caso não coincida, valerá o que a imagem mostra, afinal, tendemos a acreditar que a foto não mente e é certo que parte dessa credibilidade advém daquilo que Peirce chamou de iconicidade.

A semiótica define o ícone como um signo cuja relação com o real é baseada na semelhança. São ícones a planta de um edifício e o sabor artificial de uma bala. No caso da fotografia, a iconicidade é fruto da indicialidade do processo de captura.

Ainda de acordo com a semiótica, o índice é o rastro, o signo que, no passado, foi fisicamente contíguo ao objeto que representa. E aqui cabe lembrar a definição de signo: "todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido" (SANTAELLA, 2006, p. 12). São, portando, exemplos de índice, além da fotografia, as pegadas ou as migalhas deixadas no caminho.

A indicialidade é responsável pela maior parcela da credibilidade atribuída ao registro fotográfico. No passado, a crença na absoluta objetividade da foto baseava-se exatamente na noção de vestígio físico captado por um processo químico. Barthes, um entusiasta da idéia de que a fotografia sempre traz consigo seu referente, afirma: "Uma fotografia (...) diz: isso é isso, é tal! Mas não diz nada mais; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreada com a contingência da qual ela é o envoltório transparente e leve" (BARTHES, 1984, p. 14).

Interprete e símbolo

Contudo, a foto só é ícone ou índice porque a percebemos como tal. Levi-Strauss teria mostrado a índias algumas fotografias de seus filhos e em nenhuma delas reconheceu na imagem qualquer semelhança com as crianças. "Con la evidencia publica de la capacidad de la fotografia para mentir, se hace patente al mismo

tiempo su mayoría de edad como lenguaje y transpasa así a sus usuarios parte de la responsabilidad de su sentido"¹ (BAEZA, 2003, p. 80).

Atribuir à fotografia o status de linguagem significa alçar a imagem à categoria de símbolo, de signo pleno, convencionado com base em uma decisão arbitrária e aleatória – mas, geralmente, decorrente do uso freqüente.

Uma imagem excessivamente repetida passa a significar algo além do referencial. Em um processo semelhante ao das frases que se transformam em ditos, algumas fotografias realistas deixam de remeter exclusivamente a um fato e ganham significados simbólicos. Esse processo também pode ser fruto de uma intenção deliberada do autor, que recorre, na composição, a símbolos já ratificados pela sociedade, como a madona que vemos nas fotos 4 e 5.

A foto símbolo é uma

combinación de función referencial y función poética. (...) Esta combinación es más meritoria sin duda cuando la fuerte carga realista de la fotografía podría hacernos creer que es anti-metafórica, situándola desde el plano de la denotación em um nível muy poco más codificado que la observación directa de la realidad.² (BAEZA, 2003, p. 183)

Os símbolos surgem da interação entre norma e uso, linguagem e fala. Enquanto a norma é imposta socialmente, a fala é particular, o que faz com que o usuário – ou, no caso da imagem, o receptor – tenha o papel de protagonista na construção dos significados atribuídos aos significantes.

A cada sistema de significantes (léxicos) corresponde, no plano dos significados, um corpo de práticas técnicas; esses corpos de significados implicam, por parte dos consumidores de sistemas (isto é, 'leitores'), diferentes saberes, o que explica que uma mesma lexia possa ser

¹ Tradução livre: com a evidência pública da capacidade de a fotografia mentir, ficou clara, ao mesmo tempo, sua maioridade enquanto linguagem, transferindo-se para os receptores parte da responsabilidade pela construção de seu sentido.

² Tradução livre: combinação de função referencial e função poética. (...) Esta combinação tem mais mérito, sem dúvida, se tivermos em mente que o realismo da fotografia poderia nos fazer pensar que a fotografia não pode ser metáfora, levando-nos a situá-la no plano das denotações, em um nível pouco mais codificado que o da observação direta da realidade.

diferentemente decifrada segundo os indivíduos, sem deixar de pertencer a certa "língua". (BARTHES, 2006, p. 50)

Inexplicavelmente, porém, grande parte dos teóricos da imagem não dá a devida importância ao receptor. Kossoy, por exemplo, considera o assunto, o fotógrafo e a tecnologia como os itens indispensáveis para a realização de uma fotografia. Ele esquece, contudo, que a foto só é tomada porque há a certeza de que vai ser vista.

O próprio Kossoy considera toda fotografia um testemunho segundo um filtro cultural que ele localiza na produção e na publicação da imagem. Em relação ao receptor, na mesma obra, o autor chega a afirmar:

Os diferentes receptores que a vêem – seja em sua forma original, seja impressa – reagem de formas totalmente diversas – emocionalmente ou indiferentemente – na medida em que tenham ou não alguma espécie de vínculo com o assunto registrado, na medida em que reconheçam ou não aquilo que vêem, na medida em que encarem com ou sem preconceitos o que vêem. (...) No esforço de interpretação das imagens fixas, acompanhadas ou não de textos, a leitura das mesmas se abre em leque para diferentes interpretações a partir daquilo que o receptor projeta de si, em função do seu repertório cultural, de sua situação socioeconômica, de seus preconceitos, de sua ideologia, razão por que as imagens sempre permitirão uma leitura plural. (KOSSOY, 2003, p. 106 a 115)

O fundador da semiótica, Charles Sanders Peirce, já dizia que os significantes só funcionam como signo quando uma mente interpretadora estabelece a conexão em uma determinada direção (SANTAELLA, 2006), por isso é estranho que, ao propor a existência de mais de uma realidade no registro fotográfico, Kossoy e outros autores tenham esquecido das realidades dos receptores, as Terceiras Realidades.

De acordo com Peirce, um signo mantém uma relação solidária entre pelo menos três pólos: o que ele representa, objeto ou referente; a face perceptível do signo, ou significante; e o que ele que significa, interpretante ou significado. Peirce chamou de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade às dimensões em que se situam cada um desses pólos. A percepção direta do objeto, a realidade histórica, não o

objeto em si, é a Primeiridade. A Secundidade está no nível da representação, do significativo. A Terceiridade é a interpretação.

Que a imagem seja uma produção consciente e inconsciente de um sujeito é um fato; que ela constitua uma obra concreta e perceptível também; que a leitura dessa obra a faça viver e perpetuar-se, mobilizar tanto a consciência quanto o inconsciente de um leitor ou de um espectador é inevitável. De fato, existem poucas chances de esses três momentos da vida de qualquer obra coincidirem. (JOLY, 2006, p. 44)

Trazendo esses conceitos da semiótica para as teorias da imagem, o que temos é aquilo que Boris Kossoy (2002) chamaria de Primeira e Segunda Realidades, às quais eu acrescento uma Terceira – que, na verdade, são múltiplas Terceiras. Em consonância com as categorias peirceanas, a Primeira Realidade se dá no nível do real, a Segunda, no da representação, e as Terceiras no da interpretação.

Falo em Terceiras Realidades, no plural, porque o interpretante é um outro signo que traduz o primeiro e que é produzido na mente do intérprete: se admitirmos que esse é um fenômeno individual e subjetivo, temos que a Terceira Realidade não é única, mas múltipla, apesar de, na maioria das vezes, culturalmente direcionada.

Todo lo que sabemos y sentimos lo podemos incorporar a las imágenes em la seguridad de que, finalmente, el último nivel del significado será el personal, el que sólo nos sirve particularmente a cada uno de nosotros, em función de nuestra historia individual, de los significados que hemos aprendido a atribuir a las cosas y a la personalización de los arquetipos y de los símbolos que poseemos colectivamente pero que ajustamos a nuestra psicología individual.³ (BAEZA, 2003, p. 174)

Ideologia – “La falácia del diccionario”

Segundo a psicologia social, o homem é fruto de suas interações com o meio e com os outros (RODRIGUES, 2005). Assim, mesmo individualizadas, as Terceiras

³ Tradução livre: podemos incorporar às imagens tudo aquilo que sabemos e sentimos, com a certeza de que o último nível do significado será o pessoal, aquele que é particular a cada um de nós e que existe em função de nossas histórias individuais, dos significados que aprendemos a atribuir às coisas e da personalização dos arquetipos e dos símbolos que possuímos coletivamente, mas que ajustamos à nossa percepção individual.

Realidades nascem de um projeto de poder: há uma primeira atribuição de significado e é ela que pauta as significações individuais.

A significação – as “linguagens”, as mensagens, a “comunicação” – não pode ser separada do funcionamento da sociedade em seu conjunto e, mais especificamente, da produção social. Pois a significação é o produto de um trabalho social, de uma prática que opera dentro da sociedade, do mesmo modo que esta produz bens no plano econômico e instituições no plano político. (VERÓN, apud BARBERO, 2004, p.53)

No fotojornalismo, essa primeira significação acontece no momento da publicação e, em geral, é fruto da interação entre imagem e texto. Roland Barthes afirma que, se a foto é prova de existência, nem por isso é prova de sentido porque, na fotografia, “o poder de autenticação sobrepõe-se ao de representação” (BARTHES, 1984, p. 132). Ou, de acordo com Seligmann-Silva (2003), ao achatar a imagem, a fotografia provoca a perda da tridimensionalidade da cultura, de sua dimensão histórica.

Enquanto representação pré-iconográfica, a imagem sempre denota alguma coisa: um homem atirou na cabeça de outro, por exemplo. Mas a significação é um processo de conotação, ou seja, de atribuição de um significado que vai além: o homem é o general vietnamita do sul Nguyen Ngoc Loan executando um oficial vietcong com um tiro na cabeça.

O professor espanhol Pepe Baeza diferencia as fotografias de imprensa em três tipos: o fotojornalismo, o fotodocumentarismo e a fotoilustração. Fotojornalismo são as fotografias de acontecimentos, registros que precisam ter carga emocional suficiente para chamar a atenção do leitor do jornal. Têm, também, que oferecer o mínimo de informação sobre o fato narrado. O fotojornalismo só se torna discurso jornalístico quando associado a uma notícia que o contextualize.

Já o fotodocumentarismo teria um potencial narrativo maior, isso porque não se trata de apenas uma foto, mas de uma série voltada para um tema específico. Ao contrário do fotojornalismo, que se dedica a assuntos mais efêmeros, o fotodocumentarismo costuma tratar de fenômenos estruturais e perenes.

Fotoilustrações são fotografias que não acrescentam novidades ao texto, apenas oferecem uma imagem de referência, um atestado de “isso foi”. Para Baeza, são as grandes vedetes da imprensa diária e podem ser classificadas de acordo com o tipo de uso (descrição ou interpretação); o tipo de assunto representado (tangível ou intangível); e segundo a opção por realismo ou abstração, o estilo, a temática e a origem dos autores. Apesar de essa tipologia ter sido proposta para tratar da fotoilustração, as duas primeiras categorias são bastante úteis para discutir a fotografia jornalística em geral.

Ontologicamente, a fotografia de realidade é descritiva. Retomando a terminologia proposta por Pafnofsky, no nível pré-iconográfico, ou seja, quanto aos elementos plásticos que a compõem, a foto não tem discurso ideológico. Não têm código, como acreditava Barthes (1984).

A fotografia se torna interpretação nos níveis iconográfico, ou simbólico, e iconológico, este definido por Kossoy (2001) como tudo aquilo que é externo à foto, mas que contribui para sua compreensão. Segundo Pafnofsky, o nível iconológico é o da significação individual e/ou social do registro, da percepção da imagem como representação.

A distinção entre os tipos de assunto acontece em termos muito semelhantes. Evidentemente, toda imagem parte de um motivo tangível, um objeto ou cena visível. A partir dele, ou da forma como ele é percebido pela sociedade, desenvolve-se, por um processo de conotação, um motivo intangível. Por exemplo, o flagrante – encenado – do beijo roubado nas ruas de Paris é, a princípio, apenas a foto de um casal. O caminho através do qual a foto de Doisneau se tornou um dos grandes símbolos do amor romântico só é explicável em termos de um processo de significação embasado em uma série de convenções sociais. Algo semelhante ao que acontece com as fotografias de violência.

De acordo com o diagrama proposto por Barthes (1984):

Conotação	Significante Foto símbolo (iconográfica/ iconológica)		Significado Ideologia
	Significante Explicação da foto (semiótica)	Significado Foto (pré-iconográfica)	
Denotação		Significante Foto (índice)	Significado Foto (ícone)
Realidade			

A atribuição do sentido conotativo acaba sendo delegada por nós, leitores, à imprensa, por meio de quem, geralmente, recebemos as imagens. Como não podemos estar presentes a todos os acontecimentos importantes, atribuímos à mídia a função de narrar os fatos relevantes. "Necesitamos eliminar la tensión de no saber y nos mostraremos predispuestos a confiar en aquello que se no s explique"⁴ (BAEZA, 2003, p. 181).

Na mídia, a imagem do acontecimento se faz passar por sua verdade, possibilitando uma espécie de co-presença imediata (BARTHES, 198). A fotografia assume, então, o status de instrumento de conhecimento e, como tal, serve para ver o mundo e interpretá-lo, tornando-o familiar e portátil. O mundo visto por meio da imagem é, porém, um universo em detalhe, fragmentado e, por isso, genérico: a foto pode ser utilizada para ilustrar discursos os mais diversos, sempre contribuindo para torná-los mais críveis.

A fotografia surgiu como possibilidade de documentação e denúncia graças a sua natureza testemunhal. Justamente em função deste último aspecto ela se constituiria em arma temível, passível de toda a sorte de manipulações, na medida em que os receptores nela viam, a penas, a "expressão da verdade", posto que resultante da "imparcialidade" da objetiva fotográfica. (KOSSOY, 2003, p. 27)

São, enfim, as interpretações pré-construídas pelo próprio veículo que irão influir decisivamente nas mentes dos leitores durante o processo de construção da interpretação. (KOSSOY, 2002, p. 55)

Toda história precisa de um vilão e uma vítima e, no caso das histórias reais, cabe à imprensa dizer quem são um e outro. É a credibilidade de quem propõe a

associação entre texto e imagem que faz com que o receptor acredite que ela corresponde à realidade.

Aconsejo que obtenga toda la información posible sobre el autor de la imagen que tiene delante, sobre las condiciones de realización, sobre la realidad de la que parte la imagen, sobre la finalidad a la que está destinada, sobre el canal em el que se va a distribuir y sobre las relaciones del fotógrafo com este canal y del canal com la sociedad.⁵ (BAEZA, 2003, p. 172)

Modifica-se o significado de uma imagem, também, ao se atribuir a ela o status de símbolo de determinado acontecimento. Porquanto a história seja contada pelo vencedor, não é incomum que a imprensa tome partido das vítimas, como constatou Jorge Pedro Souza em um trabalho analítico sobre as capas das revistas *Veja* (Brasil) e *Visão* (Portugal) publicadas na semana seguinte ao atentado checheno à escola de Beslan:

Esses enquadramentos visuais que reforçam, ademais, os enquadramentos textuais, agravam simbolicamente a culpa dos terroristas, ao mesmo tempo que cria alvos visuais de condenação e excomunhão, cuja identificação é reforçada pela inclusão, em ambas as revistas, de fotografias de terroristas islâmicos. (SOUSA, 2005)

Se, em nossa relação com a imprensa, tendemos, como Barthes, a “confundir verdade e realidade em uma emoção única” (BARTHES, 1984, p.116), o risco implícito no processo de significação da imagem é o de o público receber como discurso objetivo um registro que passou, na verdade, por inúmeros filtros ideológicos.

⁴ Tradução livre: precisamos eliminar o problema de não saber e, para isso, estaremos predispostos a confiar em quem quer que nos explique.

⁵ Tradução livre: Aconselho que obtenhas o máximo possível de informação sobre o fotógrafo, sobre as condições de realização da foto, sobre a realidade de que a foto partiu, sobre o objetivo da imagem, sobre o veículo em que ela será divulgada, sobre as relações do fotógrafo com esse veículo e do veículo com a sociedade.

A FOTOGRAFIA DE VIOLÊNCIA

"Na expressão fugidia de um rosto humano, nas fotos antigas, pela última vez emana a aura. É isto que lhes empresta aquela melancólica beleza, que não pode ser comparada a nada."

Walter Benjamin

Fotografia e morte

Quando a fotografia começou a populariza-se, na virada do século XX, havia quem acreditasse que o registro impresso no papel era um pedaço da alma. Sendo essas partes finitas, fotografar era matar aos poucos.

De uma forma diferente, a foto está mesmo bastante próxima da morte: o momento fotografado representa uma fração de segundo na roda do tempo, é um passado morto, mas com aparência de vivo.

Fotografar é matar e condenar à vida eterna. É matar porque a fotografia transforma o sujeito em objeto. A perda da individualidade é a essência da morte social. É, porém, condenar à vida eterna porque a foto presentifica o passado, obriga aquela fração de segundo a "estar acontecendo" durante o tempo em que o registro for conservado.

A fotografia de cadáver é, nesse aspecto, especialmente ambígua: ela faz com que a morte da personagem se transforme num devir eterno que só se realiza com a morte simbólica, quando o indivíduo deixa de ser ele mesmo para se tornar mais um. Sendo a morte simbólica fruto do esquecimento, ela demanda tempo, durante o qual a sociedade é obrigada a conviver com o cadáver, evocado constantemente nas fotos que ficaram.

Quando se fotografam cadáveres (...): se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre

dois conceitos: o real e o vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo. (BARTHES, 1984, p. 118)

Foto-necrófila

Ter que conviver com o morto representa, para sociedade ocidental, um risco permanente de desintegração. Ao morrer, o indivíduo leva consigo as relações que construiu o que, de acordo com Rodrigues (2006) pode ocasionar a destruição do grupo: ao nos depararmos com o cadáver do semelhante, estamos, também, de frente com a morte do eu e do nós. Assim, para manter a ordem, é preciso que os mortos sejam rapidamente esquecidos, para o que a fotografia de cadáver representa um problema.

Se a palavra, como disse Roland Barthes (1971, p. 183), é o 'antônimo rigoroso da morte', pronunciar o nome de um morto [ou exibir sua imagem] é, além de uma forma de entrar em contato com ele, um meio de torná-lo vivo, ou ainda, o que pode ser mais grave, um meio de evocá-lo (...) Se ela [a sociedade] vê no homem a sua imagem projetada, gravada, as forças que o constituem devem ter a mesma perenidade. A destruição do corpo turva essa imagem, sobretudo enquanto ele se consome. Obriga a sociedade a refletir sobre si e os homens a pensar em seus destinos. Evidencia-lhes as vulnerabilidades. (RODRIGUES, 2006, p. 65 a 78)

Contudo, se a morte vista individualmente precisa ser negada, a presença constante da morte enquanto ameaça é necessária para a manutenção da ordem. Mais que isso: é um dos pilares da criação do Estado moderno. O poder concedido ao soberano consiste, exatamente, no direito de matar quando se faz necessário. Portanto, é preciso que a morte esteja em algum lugar.

Até meados do século XX, esse lugar era a religião. A promessa de paraíso para aqueles que vivessem de acordo com as regras garantia o mínimo de infrações. Mas, com o recente movimento de abandono da fé e de flexibilização dos dogmas, a promessa deixou de ser eficiente.

Como na sociedade cristã medieval a morte estava na religião, nada mais natural do que ela agora estar num novo tipo moderno de culto: a hipervalorização do momento. Aliado à redução do espaço permitida pelas novas tecnologias, o culto

ao tempo fez com que o saber ganhasse uma importância jamais vista: na sociedade da informação, a morte está nos jornais. A fotografia assume, então, a função de “apresentação – e não mais re-presentation – da dor trágica” (SELINGMANN-SILVA, 2003, p. 4).

Mas essa morte pública não é a do semelhante.

As representações mais francas da guerra e de corpos feridos por calamidades são de pessoas que aparentam ser mais estrangeiras e, por conseguinte, pessoas que têm menos possibilidade de ser conhecidas. Quando se trata de pessoas mais próximas da sua terra, cabe ao fotógrafo mostrar-se mais discreto. (SONTAG, 2003, p. 54)

A missão de mostrar ao mundo a verdade nua e crua que os fotógrafos ocidentais se atribuem é um movimento de mão única: consiste em mostrar ao próprio mundo a suposta verdade de um outro.

Frente à imagem do estranho morto podemos por em prática toda a liturgia da morte. Há a comoção, a pena, a dor: simulacros de sentimentos que, por serem dirigidos a um ente externo, não precisam gerar ação. A morte do semelhante provoca a coesão do grupo por conta da ameaça de desfacelamento, a morte do estranho provoca o mesmo sentimento, mas originado da constatação de que a vítima é o outro, de que a tragédia está distante.

Há aí a possibilidade de o espectador se chocar sem que isso gere qualquer comprometimento: pode-se ter coragem ou pudor de olhar. Na foto encena-se a construção do eu por meio da passagem pela experiência de dor, mas sem que seja necessário efetivamente vivenciar essa proto-cisão. Não importa, porque apenas aqueles que se sentem efetivamente envolvidos com o cadáver serão mobilizados. O restante dos cidadãos permanecerá apenas voyer da morte, todos na situação indecente de espectador da dor alheia.

Talvez as únicas pessoas com direito a olhar imagens de sofrimento dessa ordem extrema sejam aquelas que poderiam ter feito algo para minorá-lo – digamos, os médicos do hospital militar onde a foto foi tirada – ou aquelas

que poderiam aprender algo com a foto. Os restantes de nós somos voyeurs, qualquer que seja o nosso intuito. (SONTAG, 2003, p. 39)

Entretanto, nas situações extremamente traumáticas, o contato com essas imagens assume a função de obrigar a lembrar para fazer esquecer. "Fotografam-se coisas para expulsa-las do espírito. Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos" (KAFKA, apud BARTHES, 1984, p. 84).

Banalização

A principal justificativa para a publicação de fotografias de violência é a mobilização do público pelo contato com a realidade chocante. Essa linha de pensamento retoma, mais uma vez, o problema da referencialidade da foto. Real e verdade não são a mesma coisa, mas tendemos a confundir a verdade e a Segunda Realidade em função da iconicidade e da indicialidade do registro fotográfico. Com isso, ganhou importância o discurso de que é dever do fotojornalista mostrar ao mundo a verdade nua e crua, doa isso a quem doer, porque, só assim, haveria chance de mudar o rumo dos acontecimentos.

As imagens têm sido criticadas por representarem um modo de ver o sofrimento à distância, como se existisse algum outro modo de ver. Porém, ver de perto – sem a mediação de uma imagem – ainda é apenas ver. (...) Não há nada de errado em pôr-se à parte e pensar. (...) Deixemos que as Imagens atrozem nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. (SONTAG, 2003, pp. 95 a 98)

Há, de fato, casos em que uma fotografia – aliada a toda a cobertura do assunto pela mídia, evidentemente – foi capaz de mudar o curso da história: a guerra do Vietnã e o combate à fome no Sudão são os exemplos mais citados.

O fotógrafo vietnamita Nick UT conta que, quando fez a foto da menina Kim Phuc correndo queimada sob os olhos de soldados americanos impassíveis, sabia que aquela era uma grande foto. Havia outros fotojornalistas no local, mas todos, à exceção dele, rebobinavam seus filmes no momento em que a menina surgiu. Nick tomou a foto e, em seguida, ajudou Kim. Publicada, a imagem foi

determinante para que a opinião pública norte americana deixasse de apoiar a guerra e os Estados Unidos se retirassem do Vietnã.

Já o sul africano Kevin Carter viajava a trabalho pelo Sudão quando fotografou uma menina raquítica agachada no chão sob o olhar de um abutre. Premiado, o próprio Kevin contou que não foi preciso ajudar a criança porque ela conseguiu se levantar e chegar ao posto de distribuição de alimentos, que ficava perto do local da captura da imagem. Mesmo tendo afirmado que a realidade era diferente daquilo que a foto mostrava, Kevin foi muito criticado e, segundo alguns de seus amigos, convenceu-se de que deveria, mesmo, ter ajudado a menina. Greg Maierovich, um dos amigos, acredita que a foto foi um dos motivos do suicídio de Kevin Carter. Depois da publicação da imagem, o volume de doações para o programa humanitário das Nações Unidas no Sudão aumentou significativamente.

Esses dois exemplos – além do episódio recente do atentado à Qana, no Líbano – demonstram que a foto tem, mesmo, um grande potencial de mobilização. Acontece que há nisso uma ambigüidade, muito bem expressa por Sontag:

A questão é o que fazer com os sentimentos que vieram à tona, com o conhecimento que foi transmitido. Se sentimos que não há nada que “nós” possamos fazer e também nada que “eles” possam fazer, passamos a nos sentir entediados, cínicos, apáticos. (...) As pessoas não se imobilizam àquilo que lhes é mostrado por causa da quantidade de imagens despejada em cima delas. É a passividade que embota o sentimento. (SONTAG, 2003, p. 85)

De acordo com a psicologia social, ao ser chamado a agir, o indivíduo tende a reagir em consonância com o grupo. Numa analogia simplória, isso significa que, se o grupo decide colaborar para combater os atos de violência mostrados na foto, todos os membros também o farão. Sendo assim, como, em geral, nos revoltamos – ou chocamos – com cenas de violência, evidentemente as fotos teriam o poder de colaborar na luta pela paz.

Há que se ter em vista, porém, outro conceito da psicologia: a difusão de responsabilidade. Os psicólogos sociais afirmam que quando o grupo decide agir

de uma determinada forma, os membros não são igualmente afetados pela escolha. Alguns se engajam mais, outros menos. Esses que trabalham menos o fazem com base na certeza de que os que se comprometem mais darão conta do serviço (RODRIGUES, 2005). Portanto, ao tomar conhecimento de que barbáries estão acontecendo em algum país distante, a maior parte das pessoas simplesmente não fará nada.

Novamente citando Sontag:

A despeito de toda a sedução voyeurística – e da possível satisfação de saber que “isto não está acontecendo comigo, não estou doente, não estou morrendo, não estou metido em uma guerra” –, parece normal para as pessoas esquivarem-se de pensar sobre as provações dos outros, mesmo quando os outros são pessoas com quem seria fácil identificar-se. (SONTAG, 2003, p. 83)

A autora considera que é a inação que leva à apatia, não o excesso de imagens. A apatia, por sua vez, causa a insensibilidade. Dessa forma, chega-se ao estágio em que atentados com centenas de mortos passam a ser mais um atentado com centenas de mortos, mais um exemplo para nossas coleções particulares de casos e para o imaginário coletivo.

Então, ao contrário de mobilizar para a luta pela paz, as fotografias de violência provocariam o aumento da agressividade, como Belson constatou em uma pesquisa que acompanhou mais de 1500 adolescentes por cerca de seis anos: “as evidências indicam claramente que a exposição de longo prazo a imagens violentas aumenta a probabilidade de atos violentos por parte do espectador” (W. BELSON, 1978, apud RODRIGUES, 2005).

Para Pepe Baeza, contudo, a solução para o impasse não está em deixar de publicar imagens de violência, mas em propor uma leitura aprofundada delas. Se é a frustração de não ser capaz de fazer algo para modificar a realidade a que as imagens se referem o que gera acusações contra a indecência de olhá-las, ou contra disseminação das imagens; então, se pudermos dedicar um tempo à contemplação e à compreensão da foto e se ela puder ser a centelha para uma

reflexão mais profunda sobre os conflitos, a fotografia de violência terá o poder de evitar novas guerras. É preciso retirar-se e pensar a respeito, não basta doar cestas básicas ou roupas: a fotografia pode ser um instrumento de mudança, defende o autor espanhol. "Si nuestro trabajo no fuera capaz de alterar e m alguna medida la marcha del mundo, no tendríamos tantos problemas para tomar imágenes"⁶ (JAMES NATCHWEY, 1997, apud BAEZA, 2003, p. 52).

Beleza da foto de violência

Na antiguidade grega, Aristóteles já percebia que alguns artistas partiam daquilo que na vida e no mundo era feio para criar o belo na arte.

Se alguns artistas manifestavam preferência pelo belo – e para criar a beleza partiam daquilo que, na vida e no mundo, já é belo – havia outros que procuravam fundamentar suas obras no que é feio e até repugnante, como, por exemplo, um pintor que pintasse um quadro cujo assunto fosse cadáveres apodrecidos. (SUASSUNA, 2005, p. 232)

Para o filósofo, isso só era possível porque, nas artes, a beleza surgiria da iconicidade, ou seja, da semelhança visual entre a realidade e a obra. Assim, se o desenho do cadáver fosse fiel ao que se via, não haveria problema em admiti-lo como uma obra de arte bela.

Aristóteles, porém, não explica o porquê de alguns artistas preferirem pintar o feio. O primeiro a buscar essa explicação foi o escolástico Santo Agostinho, para quem a presença do feio e do mal na arte serviria para valorizar o belo e o bom. Contudo, como aponta Suassuna (2005), parece insuficiente que tenha sido essa a única razão para o surgimento da arte do feio.

Hoje prevalece a idéia de que a vontade de pintar o feio e a estranha atração que essas obras exercem no público são frutos de uma tentativa de compreender o mundo como um todo. "A presença do feio nos permite captar, de modo intuitivo, o sentido da vida" (SUASSUNA, 2005, p. 236).

⁶ Tradução livre: se nosso trabalho não fosse capaz de alterar de alguma forma a marcha da história, não teríamos tantos problemas para fotografar.

O feio na arte causaria essa mistura de sentimentos de horror, de temor, de repulsa, de piedade e de curiosidade, de acordo com De Bruyne, “porque ele nos revela o profundo mistério da nossa realidade complexa, porque ele nos faz sentir, num mistério estranho, o valor da nossa vida, a miséria que nos espreita e que contradiz tão cruelmente nossos desejos, nossas esperanças e nossos pensamentos” (DE BRUYNE, apud SUASSUNA, 2005, p. 237).

Essa idéia está perfeitamente de acordo com a forma como percebemos, hoje, a fotografia de violência. A foto de uma tragédia, de um crime, de um cadáver é bela justamente porque provoca o choque por meio da constatação daquilo que costumamos chamar de “as barbáries que o ser humano é capaz de cometer”. Por pudor, resistimos a admitir que tais fotografias sejam esteticamente belas e acabamos lhes atribuindo um tipo historicamente criticado de beleza: a beleza engajada, que é bela porque tem uma função educadora ou reveladora.

A beleza engajada é geralmente reconhecida no trabalho de fotodocumentaristas – como Sebastião Salgado ou Robert Capa. No fotojornalismo, aponta Baeza (2003), há uma grande resistência em dar credibilidade a fotos esteticamente belas.

Hipoteticamente – e esse parece ser o pensamento inconsciente de leitores e, até mesmo, de editores de fotografia – a foto mal resolvida, iluminada e composta, teria um processo de produção mais curto, por isso, as chances de manipulação seriam menores. “La idea de que los estilos más desarrollados aplicados al testimonio adulteran su autenticidad es otro prejuicio que proviene de los estádios ‘objetivistas’ del documentalismo, previos a las rupturas efectuadas em los años cincuenta”⁷ (BAEZA, 2003, p. 51).

Outra hipótese para a preferência por fotos esteticamente ruins é, de acordo com Sontag (2003), o risco de que a imagem bela desvie a atenção do receptor do tema consternador para o veículo, comprometendo o estatuto da foto como

documento e pondo em risco, justamente, a maior justificativa para a publicação da imagem de violência: a mobilização.

⁷ Tradução livre: a idéia de que o uso de estilos mais desenvolvidos no testemunho fotográfico altera sua autenticidade é um preconceito que vem dos estatutos objetivistas do documentarismo, anteriores às mudanças iniciadas nos anos cinquenta.

A CRIANÇA COMO PERSONAGEM DA FOTO-NECRÓFILA

A morte da criança não tem o mesmo significado que a do adulto. Rodrigues (2006) explica que, enquanto a morte de uma pessoa adulta significa dor e solidão para os sobreviventes, um risco para a vida social, a reação que a morte de crianças produz na consciência coletiva é mais branda. “[A sociedade] não chega a lhes imprimir sua marca. Não se reconhece nelas e por isso sente-se pouco atingida. Tudo se passa como se tratasse de uma morte menor”. (RODRIGUES, 2006, p. 20)

Na sociedade contemporânea, contudo, é difícil aceitar que a morte da criança seja, mesmo, percebida como um acontecimento menor. Ao contrário, para nós, ocidentais, trata-se de uma perda grave porque dupla: perde-se não só a criança, mas também o futuro. E, pior, por enxergarmos a criança como um ser indefeso, que precisa ser protegido, a culpa por essa perda recai sobre o grupo: falhamos no dever de proteger a criança e falhamos enquanto humanidade, impedida de se perpetuar.

Há, além disso, o sentimento de que a morte da criança é, sempre, anti-natural. As mortes naturais acontecem de acordo com um conjunto de normas que as reconhecem como regra e as domesticam e aprisionam (RODRIGUES, 2006). A morte de uma criança não é natural porque não corresponde ao ciclo de vida que reconhecemos como correto: nascer, crescer, reproduzir e, só então, morrer.

Sendo assim, crimes contra a criança aparecem como a última fronteira do terror e da barbárie, o que lhes garante um valor inestimável como notícia. Um episódio que deixa isso bastante claro é o recente conflito entre Israel e Líbano: nos dias de ataques mais intensos, foram mais de 1200 civis mortos e nenhum líder mundial, nem se quer a Organização das Nações Unidas (ONU), ousou sugerir um cessar-fogo imediato. Bastou, porém, que um bombardeio contra a cidade de Qana matasse cerca de 30 crianças para que diversos presidentes fossem à imprensa pedir que Israel interrompesse os bombardeios, o que, de fato, aconteceu por algumas horas.

Qana foi bombardeada no dia 30 de julho. Morreram 56 pessoas, sendo 37 crianças. No dia 31, todos os grandes jornais do Brasil e do Mundo traziam na capa fotografias de agentes da Cruz Vermelha carregando corpos de crianças. “As crianças, assustadas ou mesmo mortas e feridas, centralizaram (...) a cobertura visual do atentado (...) emprestando-lhe carga dramática e contribuindo, certamente, para chocar, horrorizar e revoltar os leitores” (SOUSA e LIMA, 2005, p. 10).

Utilizando a terminologia de Roland Barthes (1984): em uma fotografia de violência, a infância é, sempre, *punctum*, ou seja, um assunto, uma personagem que chama a atenção do espectador porque provoca choque, porque fere. Sendo *punctum*, contudo, a foto não deixa de ser *studium*: ela desperta o interesse cultural, a vontade de saber mais, o que leva a empreender uma tentativa de desvendar o que há por trás da imagem – a iconologia de Pafnofsky –, uma busca por descobrir os mitos do fotógrafo. E aí encontramos a representação da criança de que já falamos: o ser frágil, que só existe no interior da família.

A fotografia que mostra a criança ferida, portando uma arma ou faminta chama a atenção porque mostra que não estamos cumprindo aquilo que acreditamos ser nosso dever em relação às crianças. São imagens diante das quais nossa mente – como na contemplação do sublime – não pode mais pensar, nos perdemos diante delas tamanho o choque (SELIGMANN-SILVA, 2003).

Daí que, num discurso segundo o qual a fotografia de violência deve servir para mobilizar, esse tipo de imagem seja das mais recorrentes. O que teria mais poder de provocar mudanças de atitude que uma ameaça contra o futuro?

A LEGISLAÇÃO

"Os outros desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis. (...) A vida privada não é nada mais que essa zona de espaço, de tempo, em que não sou uma imagem, um objeto. O que preciso defender é meu direito político de ser um sujeito."

Roland Barthes

O direito à imagem é, ainda hoje, considerado um dos pontos mais controversos do Direito. Há doutrinadores que o reconhecem como um campo à parte. Nesse caso, ele possuiria duas dimensões: uma negativa, semelhante ao direito de personalidade, e outra positiva, um direito patrimonial.

Em verdade, pode-se afirmar que o direito à imagem possui as características dos direitos de personalidade somente quanto à sua dimensão moral, negativa, que se traduz no direito de opor-se à sua captação em circunstâncias em que a intimidade também resulte aviltada. O caráter patrimonial do direito à imagem deve ser considerado acessório e, em que pese a crescente mercantilização dos bens imateriais, o aspecto ético e moral da imagem é principal e preferente em relação ao aproveitamento econômico (FONTES JÚNIOR, sem data, p. 1)

Outros teóricos consideram que o direito à imagem não existe independentemente de outros direitos. Nesse caso, ele é equiparado, além de ao direito de propriedade e à intimidade, ao direito autoral e ao direito à honra.

O direito autoral funciona de forma muito semelhante ao direito patrimonial: eu sou o dono da minha própria imagem e, apesar de não poder dispor sobre quem tem o direito a ver o meu rosto, posso decidir como ele será utilizado. Assim, posso vender uma fotografia em que eu apareça e sou eu quem decide quando e como ela será publicada.

Acontece que, até por desconhecimento, a maior parte das pessoas não sabe que a lei lhes garante o direito de não ser fotografada. Exceto quando se trata de

peessoas públicas ou de aglomerações – situação em que já se configura uma perda de intimidade e, também, que o direito à informação se sobrepõe ao direito à imagem – “durante a captação da imagem sempre será permitido à pessoa negar-se a prosseguir na exposição, posto que o contrário resultaria em constrangimento ilegal” (FONTES JÚNIOR, sem data, p. 3). Há, ainda, a possibilidade de processar “o terceiro que está a receber um benefício que tem uma clara repercussão econômica, através da utilização da imagem sobre a qual não possui disponibilidade” (FONTES JÚNIOR, sem data, p. 4).

No caso específico das fotografias de violência, há ainda outro dispositivo legal que proíbe o uso abusivo da imagem de militares e civis: as Convenções de Genebra de 1949. O artigo 13 da III Convenção determina que os prisioneiros de guerra devem ser protegidos especialmente contra todos os atos de violência ou de intimidação, contra os insultos e a curiosidade pública. O artigo 75 do Protocolo adicional às Convenções I obriga as partes envolvidas a respeitarem a honra, as convicções e práticas religiosas de todos os implicados no conflito.

Na prática, se levarmos em conta a teoria segundo a qual a violação da imagem atinge, na verdade, o direito à honra, temos que capturar e reproduzir, sem autorização, fotografias de soldados ou civis envolvidos em conflitos armados constitui um atentado contra os direitos fundamentais da pessoa humana.

Não é comum, contudo, que a divulgação de imagens de violência na mídia seja vista desta forma. Ao contrário, considera-se que ao exibir imagens de tragédias a mídia está contribuindo para a preservação dos direitos humanos, como fica claro nesta fala do jornalista Gilberto Dimenstein: “Em todas as capitais onde passava tentava pescar artigos ou reportagens de jornal que dessem detalhes sobre o assassinato de crianças. Quase nada. Havia apenas registros frios. (...) E aí se vê como o silêncio estimula a matança” (CANÇADO, 1996, p. 648).

Com frequência, chama-se de censura qualquer tentativa de impedir que sejam criadas regras para condicionar a liberdade de imprensa à proteção de outros direitos. Contudo, se entendemos que a liberdade é o exercício pleno de um

direito que, enquanto tal, é limitado por outros, “el derecho del público a conocer los acontecimientos de actualidad es absoluto pero que es necesario salvaguardar otros derechos del hombre del mismo modo que se salvaguarda el derecho a la información, por lo que concluye que caben excepciones”⁸ (CANÇADO, 1996, p. 620).

Essas exceções seriam, por exemplo, a utilização da imagem de prisioneiros para propaganda de guerra ou de fotografias que identificam crianças acusadas de atos infracionais – dois casos em que o impedimento ao uso da imagem está amparado na lei, respectivamente as Convenções de Genebra de 1949 (1992) e o Estatuto da Criança e do Adolescente (2000).

Contudo, apesar de os direitos fundamentais – como é o direito à imagem – serem livres de diminuição, revogação e suspensão, fotógrafos e diversos teóricos insistem que qualquer tentativa de regulamentação do uso de imagens acabaria desencadeando o fim do jornalismo. Ordoñez, por exemplo, avalia que

incluso cuando limitaciones o restricciones sean propuestas invocando el bien público, el interes común o alguna outra razón ética, generalmente los peligros de aceptarlas son mucho más graves que el de no aceptarlas, toda vez que – y parecen haberlo demostrado muchas experiencias históricas – sientan las bases para la conculcación de la libertad de expresión.⁹ (ORDOÑES, apud CANÇADO, 1996, p. 623)

Além disso, a imposição de regras “entrabaría y no haría viable el rápido movimiento de la información, base de la sociedad democrática contemporânea”¹⁰ (CANÇADO, 1996, p. 625).

⁸ Tradução livre: o direito do público de conhecer os fatos é absoluto, mas é preciso garantir outros direitos do homem da mesma forma que se garante o direito à informação, o que leva a concluir que há exceções.

⁹ Tradução livre: inclusive quando limitações ou restrições sejam propostas invocando o bem público, interesses comuns ou algum outro motivo ético, geralmente os perigos de aceitá-las são muito mais graves que os de não aceitar, já que – e o demonstram muitas experiências históricas – ameaçam as bases da liberdade de expressão.

¹⁰ Tradução livre: impediria o rápido movimento da informação, base da sociedade democrática contemporânea.

A questão, portanto, parece estar muito mais em evitar que os poderosos utilizem as regras de conduta para praticar a censura em defesa de seus próprios interesses do que no reconhecimento da necessidade de se proteger os direitos individuais.

Intentar que a aquellos que buscan los caminos para realizar um periodismo responsable y solidário se les espere com la descalificación insultante, violenta y paralizante de quienes, a lo mejor impremeditadamente, comparten o bjetivos com la censura implícita que inmoviliza gran parte de la prensa; es intentar, em palabras de Kundera, que la víctima busque incansable su culpa. Pero no hay culpa, sino uma aportación valiente y honesta em Bauluz y em todos los fotógrafos que nos enfrentan día a día a la violència, a la exclusión y a la miséria.¹¹ (BAEZA, 2003, p. 68)

O próprio Ordoñez, porém, afirma que é preciso evitar confundir as restrições legais que devem existir com a “censura que los médios de poder ejercen sobre los medios de comunicación para así salvaguardar otros intereses que a diferencia de los anteriores son de índole particular”¹² (ORDOÑES, apud CANÇADO, 1996, p. 621).

Tendo se tornado inviável a discussão anterior à publicação e levando em conta as dificuldades práticas de se debater a publicação da imagem em momentos como a edição do jornal, a alternativa que surge é a discussão posterior. De acordo com esse pensamento – que deu origem aos ombudsman – seria melhor publicar uma imagem que atente contra os direitos humanos e que gere uma discussão que evite novas falhas do que não publicá-la. “La posibilidad de exceso, de inadecuación o incluso de espectacularidad morbosa es menos grave que la ausencia de pruebas ofrecidas a luz pública”¹³ (BAEZA, 2003, p. 87). A vítima retratada na fotografia utilizada para mobilizar a opinião pública é vista

¹¹ Tradução livre: pretender que aqueles que trabalham por um jornalismo responsável e solidário sejam punidos por que, na melhor das hipóteses, compartilha objetivos com a censura implícita que imobiliza a imprensa; é pretender, citando Kundera, que a vítima se sinta culpada. Mas não há culpa, mas valentia e honestidade em todos os fotógrafos que enfrentam dia a dia a violència, a exclusão e a miséria.

¹² Tradução livre: censura que o poder exerce sobre os meios de comunicação para garantir interesses que, ao contrário dos anteriores, são particulares.

¹³ Tradução livre: a possibilidade de excesso, inadequação ou, até mesmo, espetacularização é menos grave que a não divulgação de provas.

como um tipo de mártir, sacrificada para poupar outros que vivem a mesma situação.

Direito à imagem e proteção da criança

No início de 2006, a deputada suplente Zulaiê Cobra (PSDB-SP) apresentou um Projeto de Lei que proíbe a divulgação, sem autorização dos pais, de imagens de crianças e adolescentes. Se aprovada na Câmara e no Senado, a proibição valerá para todos os meios de comunicação.

Zulaiê acredita que a “divulgação da imagem de crianças e adolescentes com objetivos sensacionalistas e comerciais é um desrespeito à dignidade, além de constituir uma forma de exploração perversa e condenada pela Constituição Federal” (COBRA, 2006). Por isso, a deputada defende uma pena de detenção de dois a seis meses, além de multa, para o responsável por veículo de comunicação que infrinja a proibição.

Hoje, o Estatuto da Criança e do adolescente não faz referência à publicação de imagens de crianças sãs ou de crianças que tenham sido vítimas de crime – exceto no caso de abuso sexual. As normas reguladoras do que deve e do que não deve ser visto ainda estão sendo elaboradas e o ECA é claro apenas a respeito da imagem de criança acusada de ato infracional:

Art. 247. Divulgar, total ou parcialmente, sem autorização devida, por qualquer meio de comunicação, nome, ato ou documento de procedimento policial, administrativo ou judicial relativo a criança ou adolescente a que se atribua ato infracional:

Pena - multa de três a vinte salários de referência, aplicando-se o dobro em caso de reincidência.

§ 1º Incorre na mesma pena quem exhibe, total ou parcialmente, fotografia de criança ou adolescente envolvido em ato infracional, ou qualquer ilustração que lhe diga respeito ou se refira a atos que lhe sejam atribuídos, de forma a permitir sua identificação, direta ou indiretamente.

§ 2º Se o fato for praticado por órgão de imprensa ou emissora de rádio ou televisão, além da pena prevista neste artigo, a autoridade judiciária poderá determinar a apreensão da publicação ou a suspensão da programação da

emissora até por dois dias, bem como da publicação do periódico até por dois números.

Apesar da falha da legislação, a justiça brasileira também entende como atentado contra o ECA a divulgação de imagens de crianças sobreviventes de ações violentas. A jurisprudência gerou a proibição de que fala Zulaiê Cobra e, hoje, é rara a identificação de crianças no jornalismo.

A regra, contudo, vale somente quando a vítima é uma criança brasileira. Por isso, infringindo preceitos como o respeito à honra, à privacidade e ao direito de ser poupado da curiosidade pública, fotografias de crianças estrangeiras feridas ou mortas são um dos principais métodos utilizados pela imprensa para chamar a atenção do público e garantir bons níveis de audiência. "Há as notícias que parecem ser escolhidas para formar uma opinião tendenciosa. Há uma exploração de nossa credulidade; passamos a sentir pena, ou repulsa, ou até indignação, quando e como o cartel internacional da notícia quiser" (FARO COELHO, apud CANÇADO, 1996, p. 719).

PARTE II

ANÁLISE DOS QUESTIONÁRIOS: A MISSÃO DOS FOTÓGRAFOS

"Afinal, exibir os mortos é o que fazem os inimigos."

Susan Sontag

Missão

Para os jornalistas, o trabalho que realizam é uma missão. Numa sociedade em que a informação tornou-se sinônimo de poder, os profissionais especializados na cobertura de conflitos acreditam que, exibindo para o mundo as atrocidades que o homem é capaz de cometer, ajudarão a evitar novas guerras, novas mortes.

Assim, quando discute-se a questão do papel da mídia na defesa dos direitos da pessoa humana, pouco ou nada é falado sobre atentados cometidos por ela contra os direitos humanos. Não parece ser um problema que a imprensa exiba imagens de prisioneiros de guerra quando as Convenções de Genebra proibem que os presos sejam submetidos à curiosidade alheia. Ou que mostre crianças armadas quando o Estatuto da Criança e do Adolescente proíbe que a criança a que é atribuído um ato infracional seja identificada. Um exemplo disso é que, desde 1968, quando foi criado, o prêmio Pulitzer para *feature photos* premiou ao menos 38 imagens que contrariam os preceitos das Convenções (1949) ou do Estatuto (2000).

As próprias organizações de proteção aos direitos humanos compartilham desta postura com relação à imprensa. Baeza (2003) conta que a Organização Não-Governamental Médicos Sem Fronteiras encomendou ao fotógrafo Sebastião Salgado um ensaio sobre a miséria em Moçambique. As fotos foram utilizadas em uma campanha para mobilizar voluntários. No Brasil, o gerente de mobilização da Agência de Notícia dos Direitos da Infância (Andi), Carlos Ely Souto de Abreu, respondeu o seguinte quando questionado sobre se veículos de comunicação deveriam publicar fotografias como as que compõem o objeto de análise deste trabalho:

Eu acredito que fotos como a que você relaciona podem contribuir para sensibilizar a opinião pública sobre o drama de crianças vítimas de violência. Um claro exemplo disso é a foto da menina Kim Phuc feita durante a Guerra do Vietnã. A publicação desta foto serviu com alerta sobre o uso de Napalm pelos Estados Unidos em bombardeios contra a população civil. A pressão da opinião pública fez com que o País deixasse de usar este tipo de armamento. Esta foto, por sinal, é a que considero mais delicada entre todas que você listou. O fato da menina ser fotografada nua causa uma situação de enorme constrangimento. Por outro lado, a força da denúncia e a dramaticidade da foto, ao meu ver, se sobrepõe ao fato de Kim estar nua. Mesmo assim, é preciso reconhecer que estamos lidando com uma situação limite. Penso que fotos como estas, que expõem crianças vítimas da guerra (a maioria delas mortas) não denigrem ou atingem sua integridade, nem causam uma situação de constrangimento. E, sim, deixam claro que as crianças são as maiores vítimas de conflitos armados e representam uma apelo por medidas para resguardá-las.

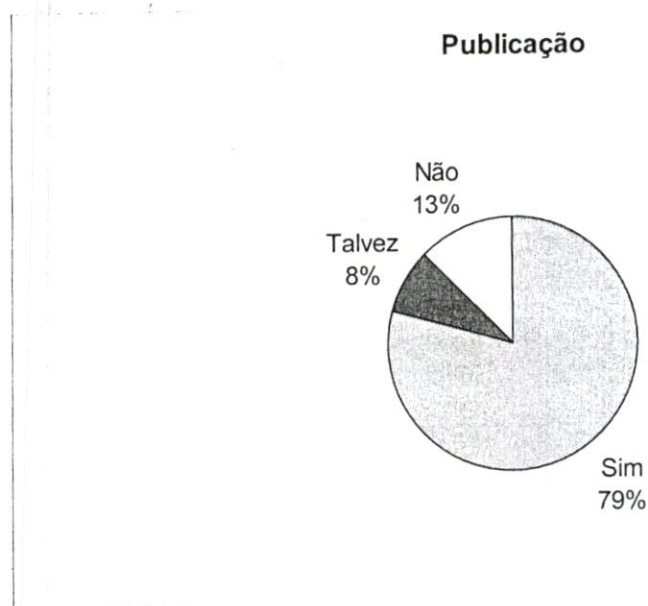
E depois, quando perguntado sobre o poder de mobilização das imagens:

Como eu disse antes, nós estamos lidando sempre com situações limite. Cada caso precisa ser analisado separadamente. Ao tomar uma decisão, o editor precisa considerar o contexto da foto, o contexto da publicação (qual o tipo de público a quem aquele veículo se destina) e o impacto que aquela imagem pode provocar. Mas, acredito que algumas imagens podem chocar a opinião pública e contribuir para uma reflexão da sociedade. É claro que uma imagem sozinha não vai acabar uma guerra. Há muitos interesses em jogo. Mas uma imagem forte pode forçar a opinião pública internacional, colocar governantes em xeque, pressionar organismos internacionais. Foi assim na Guerra da Bósnia e tem sido assim em outras ocasiões. Diante de imagens de genocídio, de denúncias de extermínios brutais de adultos e crianças, vários ditadores já foram julgados e condenados. Mais uma vez eu saliento: não foram somente as fotos que provocaram isso, mas elas ajudam a mobilizar e, em muitos casos, acelerar as mudanças.

Na imprensa, vale o preceito de que os fins justificam os meios: uma infração menor – a publicação da fotografia, a identificação da vítima – personaliza a dor e cria um mártir que se tornará um símbolo capaz de evitar que atentados maiores sejam cometidos contra os direitos humanos. “A visão do sofrimento, da dor dos outros, está enraizada no pensamento religioso e vincula a dor ao sacrifício, o sacrifício à exaltação” (SONTAG, 2003, p. 83).

No discurso dos fotógrafos isso acaba se refletindo em uma defesa da liberdade de imprensa acima de qualquer outro valor. Baeza (2003), por exemplo, afirma que tudo aquilo que os olhos podem ver deveria poder ser fotografado. O autor espanhol ironiza a tentativa de uma ex-ministra da justiça francesa de definir situações em que a fotografia não poderia ser tomada: “[Estava tão] empenhada em elaborar um registro tan explícito de situaciones no difundibles que, de hecho, hubiera convertido en ilegales una gran parte de las imágenes que ya forman parte de nuestra memória colectiva”¹⁴ (BAEZA, 2003, p. 75).

O grupo de 24 fotógrafos que respondeu aos questionários envolvia de artistas plásticos a fotojornalistas, de iniciantes a profissionais premiados. Apesar da grande variedade de perfis, foi praticamente unânime a afirmação de que as fotografias que lhes foram apresentadas poderiam e deveriam ser publicadas pela imprensa:



Aqueles que responderam *sim* justificaram a escolha afirmando que a situação retratada já existia antes do clique e *“é preciso mostrar ao mundo o que acontece na guerra”*. Quando questionados sobre a proibição explícita no artigo 247 do

¹⁴ Tradução livre: Estava tão empenhada em elaborar um registro minucioso das situações que não poderiam ser exibidas que acabou tornando ilegais grande parte das imagens que já compõe nosso imaginário coletivo.

Estatuto da Criança e do Adolescente (2000), grande parte afirmou tratar-se de uma lei sem efeito e garantiu não ter problemas em infringi-la: *"se há prejudicados na publicação, haveria mais na não publicação da imagem, que apresenta de forma clara e aberta, até para um analfabeto, as conseqüências das guerras. Censurar a imprensa é fantasiar o mundo"*. E, ainda: *"não reportar é forma de fingir que a questão não existe e que não somos responsáveis seja pelo problema, seja pela solução"*.

Outro respondente aponta que se os veículos que optam por publicar imagens que infringem, por exemplo, o ECA não são punidos, deve caber à consciência ética dos editores a decisão por publicar ou não. Um dos fotógrafos que afirmou ter dúvidas sobre a legitimidade da publicação das imagens selecionadas para esta pesquisa constata: *"na maior parte das vezes, há mais sensacionalismo e vaidade do que a intenção de se modificar o sistema"*.

Sob esse ponto de vista, a mídia estaria mais interessada em garantir altos índices de audiência ou um número alto de exemplares vendidos do que em cumprir a missão alardeada por nove dos 19 fotógrafos que responderam *sim* sobre a publicação das fotos: eles defendem que a imprensa publicaria imagens de violência para conscientizar a população, para mudar o mundo ou oferecer meios para que outras pessoas o façam.

Para as três pessoas que se disseram totalmente contrárias à divulgação das imagens selecionadas, casos como o da fotografia de Kim Phuc, que efetivamente contribuiu para modificar a realidade do conflito, seriam quase efeitos colaterais da busca por furos e prêmios. *"É como se houvesse um interesse maior em mostrar uma foto chocante do que em explicar o conflito"*.

Fidelidade

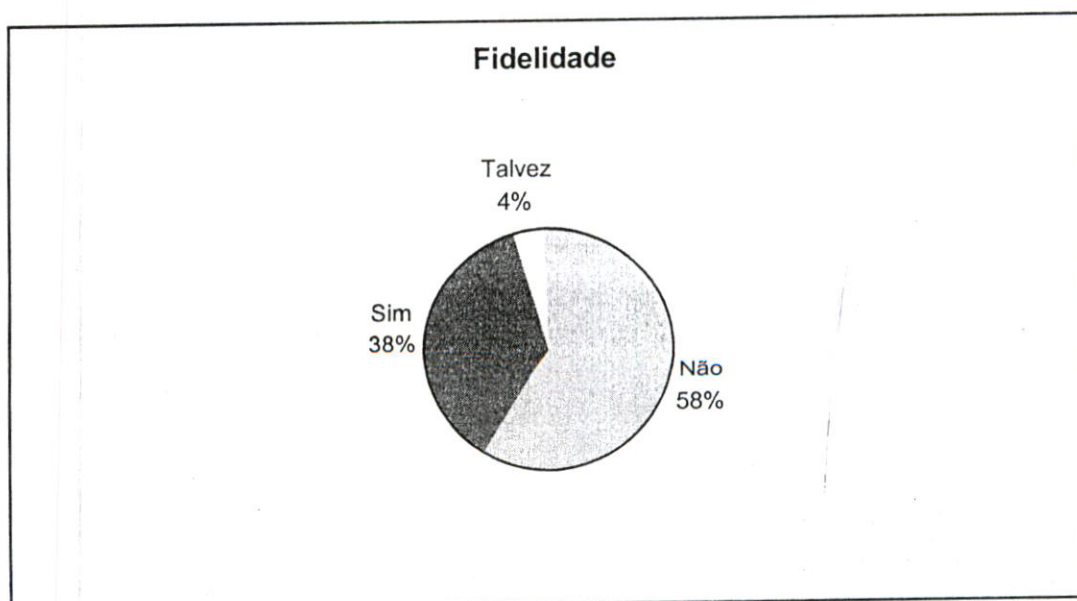
Mesmo que a maioria dos 24 fotógrafos considere que não há qualquer problema em publicar as imagens elencadas nesse trabalho, 58% reconhecem que elas não são completamente fiéis aos fatos. Mesmo entre os que responderam que *sim*, consideram a foto uma representação fiel do conflito retratado, há condicionantes:

ela só é fiel na medida em que é acompanhada de uma legenda explicativa; é fiel, mas não a mais confiável; ou pode representar qualquer guerra.

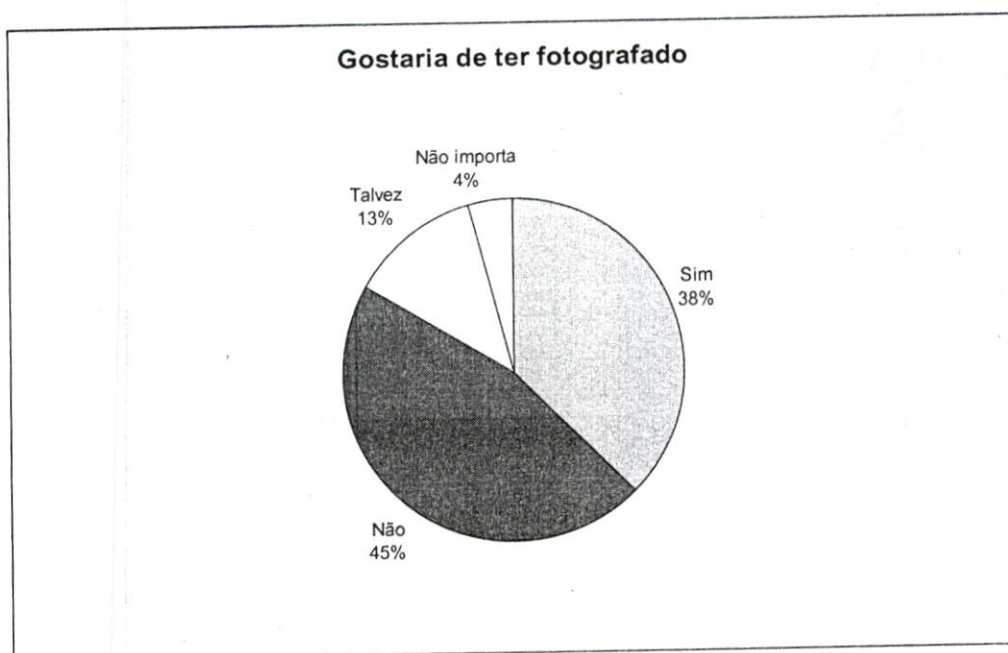
Este é um claro reflexo do reconhecimento da maturidade da fotografia enquanto linguagem: a inviabilidade da objetividade não é mais negada. Há, contudo, uma contradição no discurso dos entrevistados: o fotógrafo tem a consciência de que a imagem é uma representação, um discurso construído com base nos pré-conceitos do autor e nas necessidades ideológicas do veículo, mas, ainda assim, justifica a publicação com base no poder de mobilização que a foto tem e que, afirmam, é fruto, justamente, de sua referencialidade.

Os profissionais baseiam a defesa da publicação em um preceito no qual não acreditam e o fazem na certeza de tratar-se de uma manipulação do bem: se os fins são decentes, não há problemas em mentir para alcançá-los. Comparo esta lógica à do bordão político "rouba, mas faz".

A contradição dos fotógrafos é muito bem ilustrada pela história da imagem que levou à glória e à morte de Kevin Carter: nem a menina da foto havia desistido de viver, nem o abutre estava à espreita dela, mas a imagem garantiu um aumento significativo no montante de doações recebidas pelo programa da ONU de combate à fome no Sudão.



Nessa mesma linha de raciocínio, ainda que reconheçam que o uso que é feito das imagens pode ser problemático, a maior parte dos fotógrafos (51%) admitiria fazer a foto que analisou, seja por motivos profissionais, seja por realmente considerá-la uma boa imagem: *“Claro, apesar de haver fotos mais chocantes e contundentes, a qualidade técnica é muito boa”*, disse um dos entrevistados. E outro, que trata a foto como discurso pessoal: *“é uma forma de mostrar minha indignação frente às guerras”*.



Entre os que não gostariam de ser os autores da foto, o motivo mais alegado é a fotografia ser apenas uma imagem chocante, com conteúdo dispensável: *“não gostaria que meu trabalho se resumisse apenas a chocar o público com fotos de baixa qualidade técnica”* e *“considero dispensável o conteúdo desta foto e a qualidade forma pouco importa quando a foto não tem um caráter construtivo”*.

Outro entrevistado afirma que se sentiria conivente com a situação retratada, por isso hesitaria em clicar. Por outro lado, um fotógrafo que afirma que não gostaria de ter tirado a foto garante que *“quando se está presente em uma cena de*

violência, você registra automaticamente tudo o que está acontecendo na sua frente”.

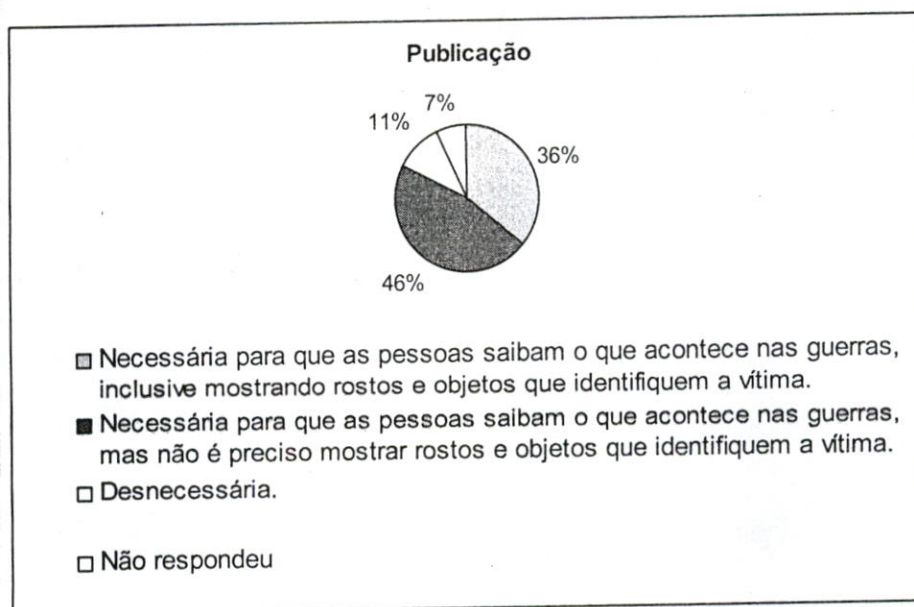
Enquanto esse fala em registrar automaticamente – um termo que remete ao tempo em que o registro fotográfico era visto como um processo exclusivamente físico-químico e que só dependia do artista para apertar o botão – outro vê na foto uma maneira de expressar sua própria opinião sobre as guerras. Parece haver uma esquizofrenia na forma como os fotógrafos percebem seu trabalho e ela é fruto, provavelmente, da crise da objetividade. A questão é: os rumores dessa crise não chegam ao público, que acaba recebendo discursos pessoais, construídos com base nos preconceitos de seus autores, como conteúdos objetivos. Basta lembrar que quando Kevin Carter contou que não havia sido necessário socorrer a menina, ninguém acreditou: a imagem estava ali para provar que a coitadinha precisava de ajuda.

ANÁLISE DOS QUESTIONÁRIOS: RECEPÇÃO

"Um signo só é signo se for capaz de exprimir idéias e de provocar na mente daqueles que o percebem uma atitude interpretativa."

Martine Joly

Como os fotógrafos, a maior parte do público não tem restrições à publicação das imagens selecionadas para esse estudo. A maioria (82%), ao contrário, considera a divulgação das fotos necessária para que haja consciência sobre o que acontece nas guerras.



O índice de favorabilidade à publicação não é, contudo, o mesmo para todos os meios. A televisão aparece com a menor aceitação: 6,7 em uma escala de 0 a 10. Em seguida vêm revistas (7,7), jornais (7,8) e Internet (7,8). A diferença entre os meios, para os entrevistados, está na visibilidade e na possibilidade de o receptor gerenciar o conteúdo a que tem acesso. Internet e jornais seriam meios em que o receptor é menos passivo – visita apenas os sites que quer e lê os cadernos que lhe interessam. Nas revistas, apesar de escolha sobre ler ou não ser do receptor, os entrevistados acreditam que todos os leitores são obrigados a passar por todas as páginas, o que faz com que tenham contato com conteúdos que não lhes

interessam. Já o espectador de televisão não teria nenhum poder sobre o que é exibido. Além disso, afirmam os respondentes, a TV faz parte da vida de 99% dos brasileiros, que são pegos de surpresa pelo plantão de notícias no intervalo das novelas, enquanto o leitor de jornais, revistas ou sites noticiosos, nas palavras de um dos entrevistados, *“os compra porque quer”*.

Em uma escala de 0 a 10 (em que 0 significa ser totalmente contrário e 10 totalmente a favor), qual a sua avaliação a respeito da divulgação de imagens como essa na televisão, em jornais, em revistas e na internet?	
Televisão	6,7
Jornais	7,8
Revistas	7,7
Internet	7,8
Média	7,5

Se a questão da publicação da imagem foi praticamente unanimidade entre os entrevistados – com uma média 7,5 de favorabilidade em uma escala de 0 a 10 – o problema da identificação da vítima na foto gerou mais dissidências: 46% consideram que não é preciso mostrar rostos e objetos que identifiquem as personagens. No debate, os argumentos que se opõem são, de um lado, o direito à intimidade e, do outro, o fato de que dar um rosto à vítima gera muito mais comoção. Há, ainda, os que acreditam que a identificação, além de invasiva, não acrescenta em nada, apenas ajuda a vender jornais, razão pela qual se dizem contrários a mostrar rostos em qualquer circunstância.

Com relação aos nossos mortos, sempre vigorou uma proibição enérgica contra mostrar o rosto descoberto. (...) Quando se trata dos outros, essa dignidade não é tida como necessária. (...) O outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê. (...) Quando Virginia Woolf observa que uma das fotos que recebeu mostra um cadáver de um homem ou de uma mulher, tão mutilado que poderia muito bem ser o cadáver de um porco, sua idéia é que a escala do morticínio na guerra destrói aquilo que identifica as pessoas como indivíduos, e mesmo como seres humanos.

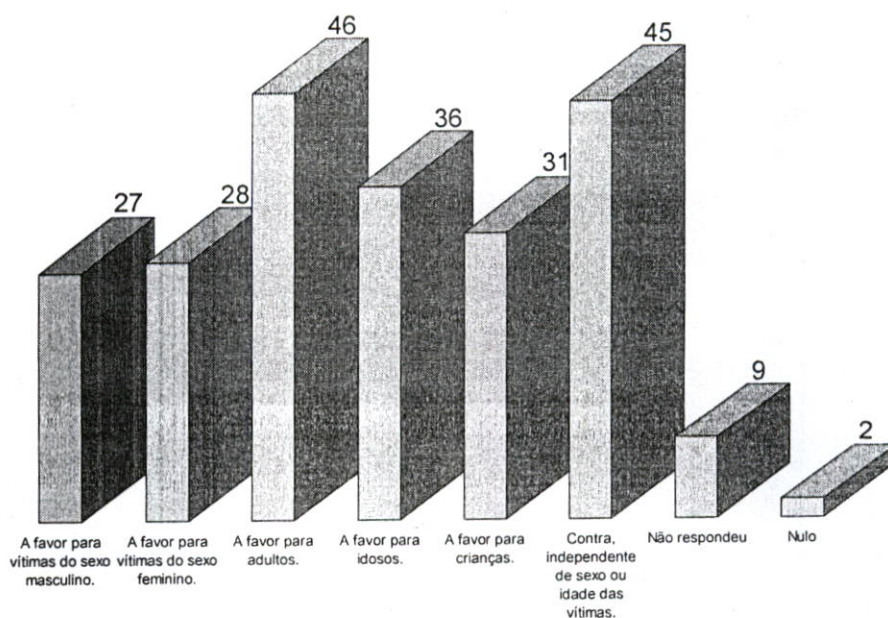
Isso está claro, é como a guerra parece, quando vista à distância, como uma imagem. (SONTAG, 2003, pp. 54 a 63)

Quando perguntadas especificamente sobre as circunstâncias em que seria aceitável identificar a vítima, 45 pessoas disseram ser totalmente contra em qualquer situação, 46 acham a divulgação válida quando se trata de adultos, 36 quando são idosos e 31 não vêem problemas na identificação de crianças. Não surgiram diferenças significativas quanto ao sexo da vítima retratada. *"Eu sinceramente acho que mulheres, homens e adultos crianças e idosos fazem as pessoas refletirem. Se fosse parente meu eu até poderia discordar, mas no final entenderia que é a indignação e a compaixão que causa nas pessoas tais uma reflexão necessária sobre qual é o nosso papel nesse mundo"*, disse um dos entrevistados.

Cerca de 10% dos respondentes ressalva, contudo, que, caso haja consentimento dos familiares, não há restrições quanto a identificar a personagem da foto, numa clara alusão ao que Susan Sontag chama de "direito dos parentes". É o mesmo raciocínio que motivou o Projeto de Lei apresentado pela deputada suplente Zulaiê Cobra: a imagem da vítima só poderia ser divulgada mediante autorização expressa dos pais, já que, enquanto vítima, a personagem perdeu seu direito à intimidade, à honra, à escolha.

Apesar de aparecer para grande parte dos entrevistados como o comportamento ideal porque permitiria tanto a divulgação do acontecimento, quanto a preservação do direito à imagem, essa medida esbarra em uma dificuldade prática: como, em meio a toda a comoção de um acontecimento violento, o fotógrafo conseguiria tal autorização?

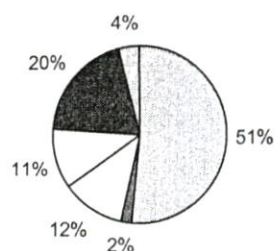
Identificação



Comportamento

Apesar de cerca de 43% dos entrevistados terem afirmado ser contrários à identificação de vítimas, apenas 11% afirmaram que não comprariam um veículo de imprensa que publicasse uma das imagens objeto dessa pesquisa – das quais apenas a fotografia da menina sudanesa não identifica a personagem.

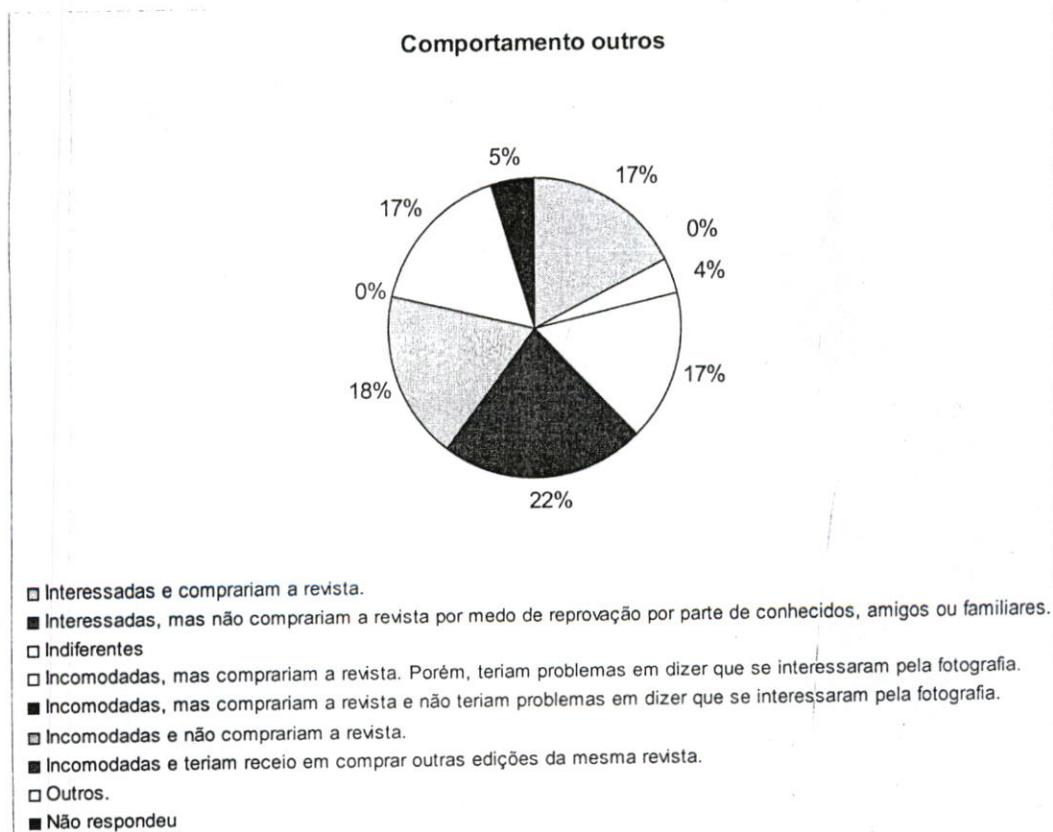
Comportamento



- Compraria o jornal
- Compraria o jornal, mas evitaria contar que o fez a outras pessoas
- Não se interessaria porque não costuma comprar jornais
- Não se interessaria por causa da imagem
- Outros
- Não respondeu

Entretanto, quando modificado o sujeito da pergunta para “outras pessoas” (de “ao ver essa imagem em uma capa de jornal, você:” para “e as demais pessoas, como você acha que elas se sentiriam ao ver essa foto em uma capa de revista ou jornal?”) – técnica muito utilizada pela psicologia social quando o objetivo é medir as verdadeiras atitudes do entrevistado e há riscos dele não expressá-las e apresentar respostas que estejam de acordo com o que é esperado de seu papel social – cresce o número dos que afirmam que não comprariam a publicação em questão. Aumenta, também, o índice de pessoas que teriam dificuldades para admitir interesse pela foto.

Para 74% dos entrevistados, a primeira reação “das pessoas” ao ver a fotografia seria de incômodo, contra 17% que afirmam que elas se sentiriam interessadas. A maior parte, 57%, considera que, mesmo incomodando, a revista não teria problemas de vendagem, enquanto 18% avaliam que “as pessoas” não comprariam a revista. Para 17%, mesmo comprando, haveria quem tivesse problemas em admitir interesse pela fotografia.

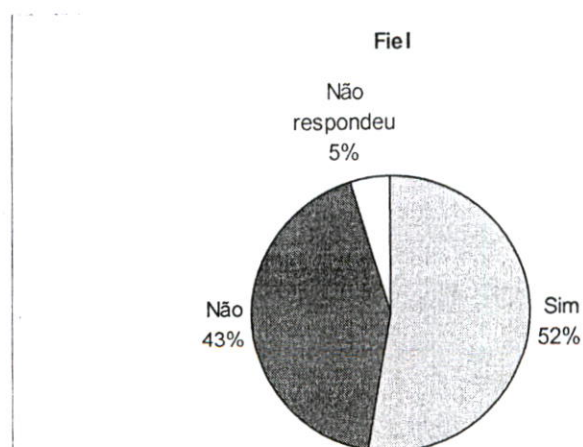


Essa discrepância pode ser fruto das expectativas sociais para o perfil de cidadão a que correspondem nossos entrevistados. “Existe a satisfação de ser capaz de olhar para a imagem sem titubear, existe o prazer de titubear” (SONTAG, 2003, p. 38). Podemos supor que o comportamento mais valorizado seja a resistência, que a sociedade deseje cidadãos capazes de conviver com qualquer estímulo e não se impressionar. As pessoas evitariam se emocionar não porque as imagens não impressionam, mas porque a fragilidade é considerada uma característica negativa. Além disso, informação é poder: é preciso ser resistente o suficiente para saber lidar com qualquer tipo de notícia.

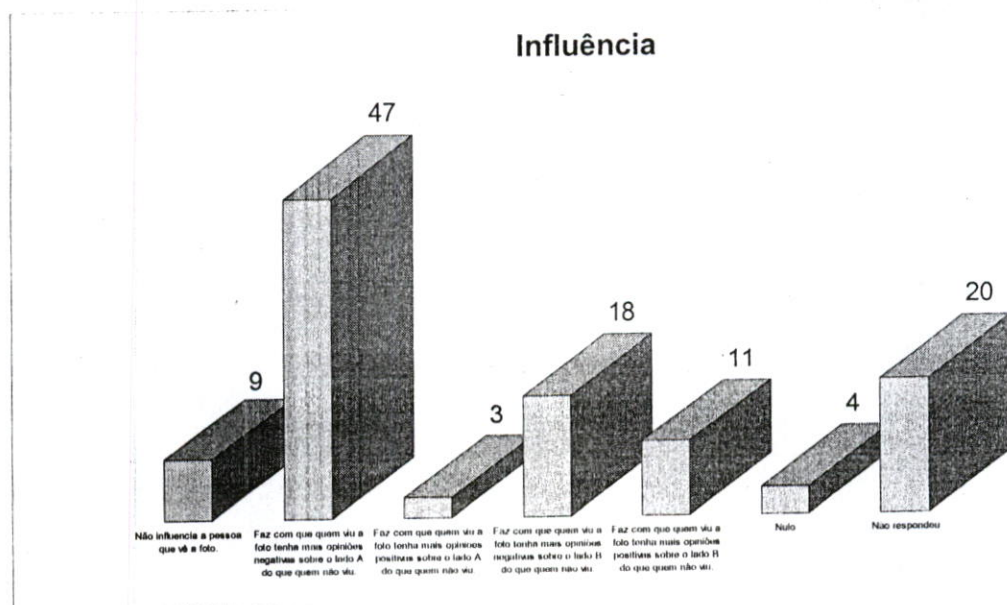
Se lembrarmos do problema da inação que gera a apatia, é possível supor, também, que considerar-se resistente e inibir a dor provocada pela imagem de violência pode ser um recurso para dirimir o incômodo gerado pela falta de ação. Se essas explicações forem válidas, são mais uma forma de explicar a banalização da violência e a crescente perda do poder de mobilização da imagem de dor.

Influência

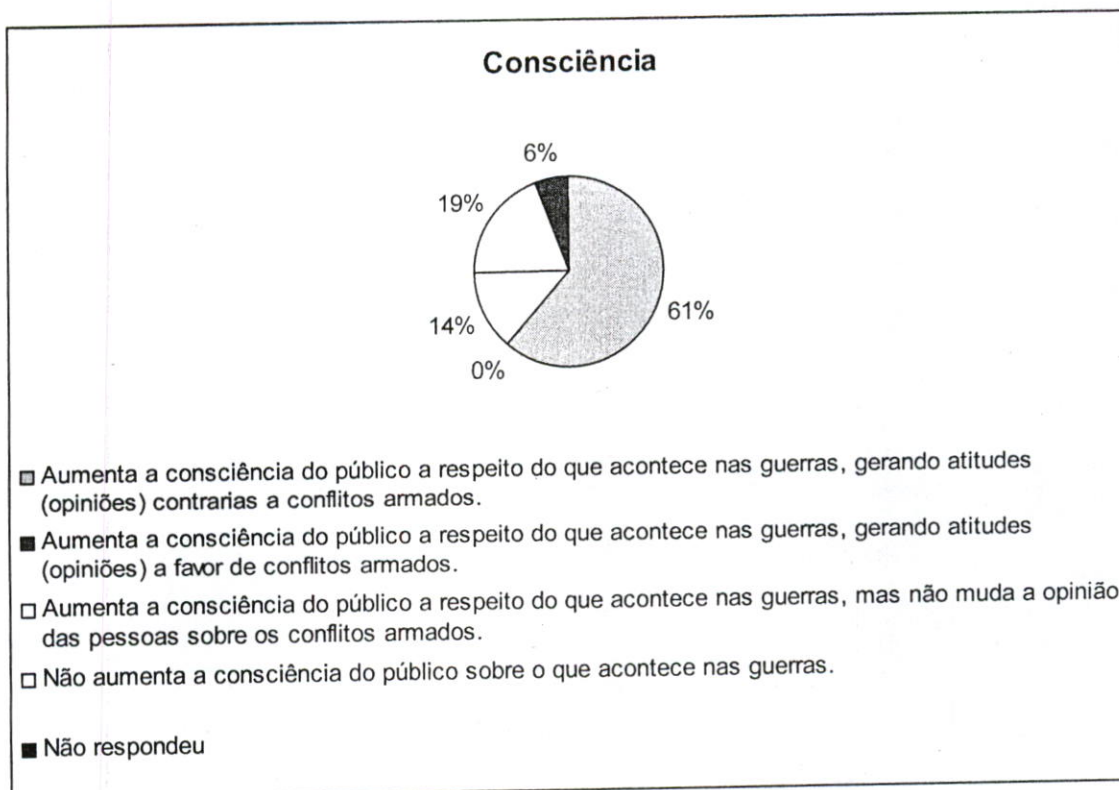
A maior parte dos entrevistados considera a fotografia apresentada como uma imagem fiel do conflito retratado.



Apenas 9 dos 103 respondentes acredita que o contato com imagens de violência não influencia a percepção do receptor sobre o conflito. A maior parte, cerca de 50%, acredita que as imagens ajudam a formar opiniões negativas sobre aquele que é apresentado pela imprensa como o causador da guerra. Aproximadamente 20% acreditam que as opiniões serão contrárias, também, à suposta vítima. Porém, 11 entrevistados avaliam que a imagem ajuda a formar atitudes positivas sobre o grupo apresentado como vítima – apenas quatro acham possível que ajude a formar opiniões positivas sobre os supostos vilões.



Corroborando essa tendência de o discurso da mídia mobilizar o receptor a favor daquele que é apresentado como vítima, temos que 61% dos respondentes considera que as imagens analisadas ajudam a formar uma opinião pública contrária à ocorrência de conflitos armados.



Retomando a discussão sobre a missão dos jornalistas, percebemos aí a clara influência do discurso construído pela mídia sobre a forma como o leitor estrutura suas próprias opiniões. A imprensa, afirma Jorge Pedro Souza (2005), frequentemente toma partido nos conflitos, elegendo uma das partes para passar a considerá-la a vítima. “Na era do Vietnã, a fotografia de guerra tornou-se, como norma, uma crítica à guerra” (SONTAG, 2003, p. 57).

O mito da verdade

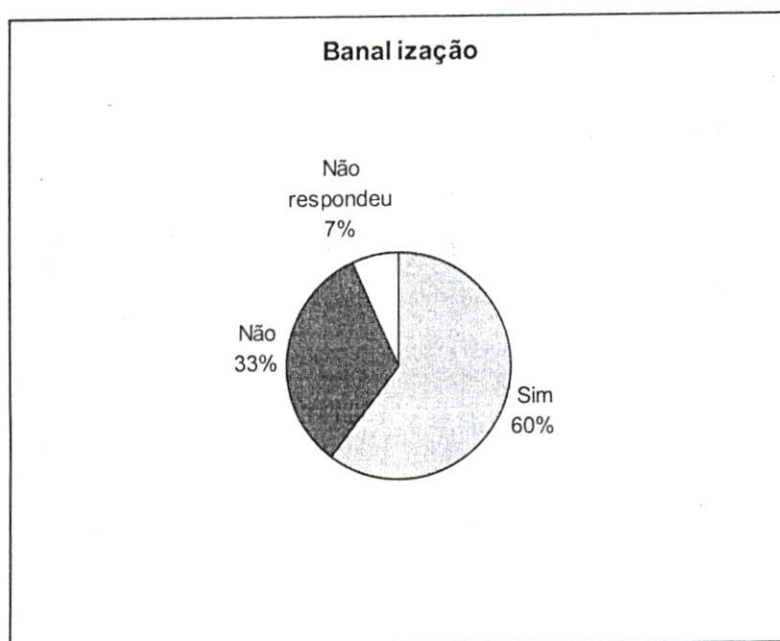
Articulando os dados recolhidos na pesquisa com fotógrafos e com os receptores, percebemos que, se ao produzir a imagem o fotógrafo tem consciência de que o resultado não será um registro objetivo da realidade, ao recebê-la, o público não tem essa mesma noção. Ao contrário, a maioria de nós, receptores, percebe a imagem como um registro fiel da realidade e, se há um conflito de idéias, prefere acreditar nele a confiar no texto ou na fala do fotógrafo.

Ignoramos que a fotografia é um signo que cumpre a função de informar, para o que depende de sua parcela denotativa. Mas que, enquanto signo – ou seja,

representação – boa parte de seu significado é conotativamente construído. O resultado é que o público recebe o discurso maniqueísta da imprensa como verdadeiro, gerando uma visão da guerra como um conflito entre mocinhos e bandidos. É como se, para George Bush ser mal, Sadan Hussein precisasse ser bonzinho.

Banalização

A maior parte dos entrevistados acredita que o contato excessivo com imagens de violência acaba por anestesiar o receptor, seja porque naturaliza a violência ou porque torna as pessoas mais agressivas, como afirmou Belson (1978, apud RODRIGUES, 2005).



Um dos respondentes constata que a banalização gera a necessidade de aumentar a dose de dor ministrada nas fotografias, o que, para ele, parece ser uma das causas do constante uso de imagens de crianças nas fotografias de violência: *"hoje em dia, para uma imagem chocar alguém ela precisa realmente ser muito escandalosa, ou então tem que apresentar uma criança que cause essa idéia de compaixão"*.

Por outro lado, os 33% que acreditam que o contato excessivo com imagens de sofrimento não torna o espectador insensível apontam a existência de um tipo de pulsão de ver a dor do outro como garantia de que tais imagens sempre atingirão o receptor. Um dos respondentes diz: *“existe uma chamada curiosidade mórbida no ser humano, que vem exatamente do tabu da morte. O fato é que a brutalidade, a morte, a violência são nossos piores inimigos. Vê-los deflagrados, mesmo que por outros, causa incômodo ou comoção. Claro que é possível se chegar a uma indiferença, mas não saberia dizer o que seria excessivo a ponto disso acontecer. Quanto de imagens é preciso para se tornar indiferente? Não seria o mesmo que não nos importamos mais com nossa própria mortalidade? Isso deve ser mais comum nos próprios sítios de guerra”*.

A existência dessa pulsão de ver é constada por diversos autores. A fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus, diz Susan Sontag (2003), que ilustra a afirmação com uma narrativa de Sócrates:

Ao avançar, um dia, do porto de Pireu, para além do muro norte da cidade, Leôncio avistou os corpos de alguns criminosos que jaziam por terra e o executor, de pé, ao lado. Quis ir até lá e vê-los, mas, ao mesmo tempo, sentiu repulsa e tentou desviar-se. Lutou durante algum tempo e cobriu os olhos, mas, por fim, o desejo foi excessivo para ele. Abrindo bem os olhos, correu até os corpos e gritou: “Pronto, aí está, olhos malditos, regalem-se à vontade com essa bela visão”. (SÓCRATES, apud SONTAG, 2003, p. 81)

Para a autora, o desejo de ver algo horripilante, a atração por essas imagens não é rara e constitui uma fonte permanente de tormento interior porque, ao mesmo tempo em que sentimos curiosidade de ver o fim do outro – e, quem sabe, nos jubilarmos por não se tratar do nosso fim – sentimos repulsa e raiva porque condenamos moralmente essa nossa atitude ou, ainda, porque nos sentimos mal com o fato de, mesmo vendo, não agirmos. Por isso “deveríamos nos sentir obrigados a refletir sobre o que significa olhar tais fotos, sobre a capacidade de assimilar efetivamente aquilo que elas mostram (...) [pois] existem casos em que a repetida exposição àquilo que choca, entristece, consterna não esgota a capacidade de reação compassiva (SONTAG, 2003, pp. 70 e 80).

Censura

Em uma enquete realizada no portal BBC News, a rede de notícias inglesa perguntou a leitores de todo o mundo em que a foto de Kim Phuc correndo queimada lhes fazia pensar. Grande parte das centenas de respostas obtidas falava em dor, raiva, pena e tristeza. Outras falavam em impunidade e imperialismo. Chama mais a atenção, porém, a enorme quantidade dos que dizem que deveriam ser exibidas mais fotos como aquela porque, se elas não são exibidas, não é porque não acontecem outras atrocidades, mas porque há censura. Eles avaliam, ainda, que, ao não publicá-las, a mídia contribui para manter ou, até mesmo, aumentar a violência, e não ao contrário, como garante a tese da banalização.

Comparando essas respostas àquilo que obtive com os questionários aplicados, percebemos que, na verdade, o público – esse ente ainda abstrato e genérico – considera que é insuficiente o número de fotografias de violência publicadas na imprensa. Essa constatação não é leviana, o raciocínio de que ela resulta é o seguinte: se a maior parte dos entrevistados acha que o contato excessivo com imagens de violência anestesias o público, mas, por outro lado, uma parcela praticamente idêntica considera que as imagens selecionadas para esse estudo têm o poder de modificar a opinião pública, tem-se que, para eles, por maior que seja a quantidade de imagens em circulação, ainda não é suficiente para tornar o receptor completamente insensível a elas.

Evidentemente, essas duas premissas sozinhas não podem levar a tal conclusão. É preciso testar a hipótese em um estudo científico mais amplo, mas algumas das respostas obtidas pela enquete da BBC já indicam esse caminho: *"que pena não haver imagens dos bombardeios com fósforo branco em Faluja" ou "hoje as imagens do Oriente Médio e do Iraque são tão horríveis quanto essa, mas a imprensa não publica"*.

Todos los miles de muertos que nos sirve anualmente la industria del espectáculo desaparecen al contacto con la realidad. El pacto de

autocensura ejercido por los médios de información choca com la tolerância hacia la muerte em otros lugares del mundo; como si hubieran muertos de diferentes categorias.¹⁵ (BAEZA, 2003, p. 87)

¹⁵ Tradução livre: os milhares de mortos que a indústria do espetáculo nos servem desaparecem com o contato com a realidade. O pacto de auto-censura estabelecido pelos meios de comunicação se choca com a tolerância com a morte em outros lugares do mundo; como se houvesse mortos de categorias diferentes.

ANÁLISE DOS QUESTIONÁRIOS: TERCEIRA REALIDADE

"As coisas quando nos aparecem tendem a se enredar às malhas das interpretações que inevitavelmente fazemos."

Lúcia Santaella

Quando perguntei a fotógrafos e receptores, antes que eles lessem o texto que contextualizava as imagens, o que eles viam na fotografia que deviam analisar e que tipo de sentimento ela lhes provocava, o objetivo era estudar as Terceiras Realidades – aquelas que surgem do contato entre receptores e signo. A hipótese, comprovada, era que surgiriam inúmeras divergências entre as descrições das imagens, evidenciando que, a partir da Segunda Realidade, a da representação, cada receptor cria sua própria interpretação da foto.

Não esquecendo a influência que explicações externas têm sobre a construção da realidade do *spectator* e percebendo a possibilidade de que uma leitura anterior do texto pudesse influenciar as respostas, pedi que os respondentes assinalassem um quadro caso tivessem lido o texto antes do momento comandado – que acontecia, para os fotógrafos, logo após a terceira pergunta e, para o público, depois da quarta.

Como o volume de dados obtidos foi muito grande, analisaremos aqui somente as repostas referentes à fotografia número nove. Contudo, as evidências da existência da terceira realidade que encontramos aqui se repetem nas análises das demais fotos.

Fotógrafo/ Público	O que vê?	O que sente?	Quadro
F1	Interessante	Como o cidadão pode elevar sua capacidade de adquirir ódio desde a mais tenra idade	
F2	Crianças apontando armas	Deveria ser de indignação, mas é de absoluta indiferença, pois são fotos comuns em jornais, meus olhos já não se "chocam" mais	X
F3	Crianças, armas, um muro riscado	Sensação desagradável, de	

Fotógrafo/ Público	O que vê?	O que sente?	Quadro
	com desenhos e grafismo que remetem ao oriente médio, a copa de uma árvore atrás do muro e um pedaço de céu	desconforto e tristeza	
F4	Vejo meninos que perderam sua infância em busca da luta dos seus valores, os quais, eles acreditam ser os reais valores do seu mundo e não àqueles impostos por culturas alheias	A imagem me transmite uma sensação de coragem, bravura	
P18	Meninos com armas nas mãos	Desconforto	X
P127	Crianças armadas	É de causar no mínimo uma indignação ao vermos jovens segurando algo que serve para matar, mas ao mesmo tempo isso pode fazer parte do meio em que eles se encontram	
P126	Menores de idade armados por uma ideologia	Revolta	
P125	Crianças com armas nas mãos	Tristeza, ver crianças que poderiam estar na escola estão nas ruas fazendo o que bandidos fazem, e aprendendo com eles, na maioria deles perdendo um futuro que poderia ser melhor. A sensação é de chateação e muita tristeza	
P124	Várias mãos de crianças armadas, um menino atrás olhando como se fosse uma coisa normal seus amigos armados, e no muro a marca da revolta e do incentivo a guerra	De revolta. Onde estão os pais dessas crianças que não se importam de o filho segurar uma arma? Onde estão a educação e a instrução que essa crianças deveria ter recebido?	
P44	Crianças com armas na mão	Ironia	
P114	Meninos atirando, parecem meninos do tráfico, aqueles que vigiam a entrada do morro pra polícia não entrar	Tristeza. O futuro desses meninos não parece ser promissor, mas eu ia querer saber a história deles	
P95	Criança com armas em punho	Tristeza. A que ponto leva-nos a intransigência de ambos os lados	X
P17	O absurdo da infância envolvida em conflitos	Pena	X
P58	Crianças mostrando suas armas com certo orgulho e um menino ao fundo observando a cena	Tristeza, em saber que muitos se aproveitam da ingenuidade e inocência da infância para interesses de determinado grupo ou bandeira	
P92	Garoto se preparando para alguma espécie de conflito armado	Tristeza	
P59	Uma criança segurando um revólver, outras duas mãos aparentemente de crianças segurando outros dois revólveres. Um muro com pixações e desenhos escritos em árabe?	Vejo que o ódio e raiva são valores da sociedade já passados e aprendidos pelas crianças	
P60	Desconhecimento daqueles que foram fotografados	Enfraquece meu otimismo pelo futuro	
P110	Crianças manuseando armas ao invés de investirem suas vidas em educação	Insegurança	

Em uma primeira comprovação da existência de múltiplas Terceiras Realidades, sete dos 18 entrevistados que analisaram a fotografia de Larry Towel percebem as crianças armadas como sujeitos, chegando a imaginar desdobramentos para a imagem, enquanto os outros 11 as vêem como atores passivos, vítimas dos adultos. Outras interpretações diferentes: o respondente P92 enxerga uma preparação para um conflito e o P58 vê orgulho nos olhos da criança; enquanto o P110 vê o desperdício da vida dos jovens, que, ele imagina, teriam deixado de estudar para perder tempo com armas e o P124 pergunta onde estariam os pais dos meninos e como eles permitiram que seus filhos saíssem armados, o F4 vê bravura e luta por ideais; o P60 vê um flagrante registrado sem que as personagens tenham tomado conhecimento na mesma imagem em que, para o P58, as crianças estão posando com suas armas para a câmera.

No contexto das respostas, podemos notar, ainda, que há quem veja as crianças como marginais, outros as enxergam como heróis e a maioria as vê como vítimas. O Fotógrafo número 1 é dos que percebem os meninos como sujeitos e como marginais. A forma como F1 vê os meninos da foto fica clara nessa história que ele, em outra resposta, narra como uma situação semelhante à retratada: *“Se você visse uma criança de uns 11 ou 12 anos apontando uma arma diretamente para a cabeça de um adulto, como eu já vivi, pensaria duas vezes antes de clicar a foto... O que me perguntei no momento? Aquele meu ato poderia pressionar o gatilho da pistola na mão da criança”*.

Por outro lado, para F4 a imagem *“transmite uma sensação de otimismo e bravura”* e P60 afirma que a foto *“enfraqueceu o otimismo pelo futuro”*.

Outra evidência em favor da hipótese de que as realidades dos receptores são diferentes entre si e diferentes da do produtor é o fato de nenhum dos entrevistados, nem mesmo aqueles que leram o texto explicativo antes de responder às perguntas, ter cogitado na resposta a possibilidade de as armas serem de brinquedo, conforme o autor informa na legenda original. “A história,

assim como a verdade, tem múltiplas facetas e infinitas verdades” (KOSSOY, 2003, p. 174).

CONCLUSÃO

Por mais que este trabalho tenha partido de uma opinião contrária à divulgação de fotos-necrófilas que identifiquem crianças vítimas de violência, a principal conclusão da pesquisa foi que a grande maioria dos receptores não se sente agredida por essas fotografias.

Ainda que o problema específico da identificação da personagem tenha gerado algum debate, prevaleceu entre as pessoas ouvidas a idéia de que, se a personalização da dor gerar uma comoção maior que a simples descrição dos acontecimentos violentos, então com a publicação da imagem ao menos a vítima não terá sofrido em vão.

No caso específico das crianças, há mais restrições sobre a identificação do que quando se trata de adultos ou idosos, mas, ainda assim, prevalece a percepção da vítima como mártir; a idéia de que ao divulgar sua dor se estará evitando a de outras pessoas. Além disso, para os entrevistados, não faz sentido falar em proteção à imagem quando outros direitos estão sendo desrespeitados: *"Essas crianças estão sendo explodidas! Fuziladas! O que o estatuto da criança e do adolescente fala sobre isso? Elas têm rostos, não são números. Parece fácil para um idiota estilo George Bush falar que morreram 10 crianças, são números, é muito frio, distante, quando se vê o rosto você fica comovido, percebe que é real"*.

Poucos dos entrevistados revelaram a mesma inquietação que levou à realização desta pesquisa. Não parece um problema que a criança sobrevivente da situação fotografada seja, para sempre, reconhecida e estigmatizada. Não parece, igualmente, gerar angústias o fato de alguém ter sua dor exposta para todo o mundo. Na opinião das pessoas e instituições ouvidas, tudo isso é menor se comparado ao interesse público.

Questiona-se pouco, ou nada, em que medida esse interesse é legítimo. Por que é tão necessário que a dor tenha um rosto? E se esse rosto for o de seu filho? Um

dos entrevistados chega a cogitar essa possibilidade e afirma que sentiria raiva, mas, no final, entenderia e aceitaria a publicação. Não acredito.

Se a opinião pública somos justamente nós, os receptores, e se todos nos sentiríamos mal ao ver o rosto de nossos parentes ou amigos mortos estampados no jornal, por que ainda paramos para prestar atenção nesse tipo de imagem? Por que, diante da dor do outro, não nos esforçamos por compreender o sofrimento e nos concentramos apenas em nossas funções de voyeur?

A questão não está em limitar a liberdade de imprensa, mas em definir exatamente o que é o interesse público que legitima essa liberdade. Lembremos que ela está condicionada ao direito do público à informação, não a interesses comerciais do dono do veículo.

O interesse público não é o interesse do público. Podem coincidir às vezes, mas não é porque tal ou qual notícia vende jornal que a invasão da privacidade de alguém se justifica. Não é porque a dor da criança causa mais comoção por conta da forma como a sociedade a percebe que o desrespeito a seu direito à intimidade é lícito.

Se a sociedade contemporânea vê a criança como um ser frágil e que deve ser protegido, é quase um contra-senso que essa mesma sociedade exponha a dor dos pequenos e que a exposição parta dessa mesma percepção. Justifica-se a publicação afirmando que o choque é maior quando a vítima é criança do que quando é adulto, e essa é outra conclusão desta pesquisa. Para os entrevistados, não resta dúvidas de que a criança como personagem da fotografia de violência comove mais que o adulto. E aí não importa se ela cometeu ou sofreu o crime: *"as crianças são sempre vítimas da violência, mesmo quando elas cometem atos criminosos, a criança sempre foi imagem de pureza e inocência"*.

Em uma oposição entre direito à intimidade e liberdade de imprensa não há como estabelecer regras a priori, mas é necessário definir linhas de conduta e a proteção à infância, acredito, deve ser uma vertente. Porém, vivemos em uma

sociedade que, depois de ter sido submetida a inúmeros governos autoritários, vê qualquer tipo de regulamentação da mídia como censura, como um primeiro passo para atentados às liberdades civis. Por isso, talvez a aceitação de regras e a imposição de condutas civilizadas aos jornalistas só se torne viável em um futuro muito distante. Por enquanto, continuamos com repórteres ávidos por furos, como urubus ao redor da carniça. Esse tipo de imprensa é, afinal, melhor que nenhum.

BIBLIOGRAFIA

BAEZA, Pepe. Por uma función crítica de la fotografia de prensa. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

BARBERO, Jesús Martín. Ofício de cartógrafo. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. Elementos de semiologia. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL. Estatuto da criança e do adolescente, lei 8069 de 1990. Brasília: Centro Gráfico do Senado, 2000.

CAMARGO, Denise. O achatamento da perspectiva: leitura de uma imagem de morte e violência. Disponível em <www.intercom.org.br>. Acesso em 14/08/2006.

CANÇADO, Antônio Augusto. A incorporação das normas internacionais de proteção dos direitos humanos no direito brasileiro. São José: Cruz Vermelha, 1996.

COBRA, Zulaiê. PL 6662/06. Disponível em <www.camara.gov.br>. Acesso em 28/09/2006.

COHN, Clarice. Antropologia da criança. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

COLI, Jorge. O que é arte? São Paulo: Brasiliense, 2004.

COMITÊ INTERNACIONAL DA CRUZ VERMELHA. Convenções de Genebra de 12 de agosto de 1949. Genebra: Editora CICV, 1992.

COUTINHO, Iluska e FELZ, Jorge. Imagens do atentado de 11 de setembro: notícia e comoção. Disponível em <www.intercom.org.br>. Acesso em 14/08/2006.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. Disponível em <www.intercom.org.br>. Acesso em 14/08/2006.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. São Paulo: Papirus, 2006.

FONTES JÚNIOR, João Bosco Araújo. Direito à imagem. Disponível em <www.esmpu.gov.br>. Acesso em 20/11/2006.

Galeria de premiados Pulitzer. Disponível em <www.pulitzer.org>. Acesso em 12/06/2006.

HUMBERTO, Luis. A fotografia diante da dor da morte in Fotografia: a poética do banal. Brasília: Editora UnB, 2000.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. São Paulo: Papirus Editora, 1996.

Kim Phuc hoy. Disponível em <www.news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials>. Acesso em 19/06/2006.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

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

MARINOVICH, Greg e SILVA, João. O clube do banguê-banguê. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARTINS, Luiz. Ética na mídia em comunicação. Brasília: Casa das Musas, 2003.

RIBEIRO, José Hamilton. O gosto da guerra. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

RODRIGUES, Aroldo. Psicologia Social. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

RODRIGUES, José Carlos. Tabu da Morte. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. Imagem, cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica? São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANTOS, Marielle Sandalovski. Papa João Paulo II chama por socorro: a semiótica plástica em capas da Veja. Disponível em <www.intercom.org.br>. Acesso em 14/08/2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. Disponível em <www.scielo.br>. Acesso em 26/08/2006.

SILVEIRA, Joel. O inverno da guerra. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SODRÉ, Muniz. O império do grotesco. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

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

SOUSA, Jorge Pedro e LIMA, Maria Érica. O massacre dos inocentes: a reacção das revistas Veja (Brasil) e Visão (Portugal) ao atentado contra a escola de Beslan. Disponível em <www.intercom.org.br>. Acesso em 17/07/2006.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Florianópolis: Editora Grifos, 2000.

SOUZA, Diana Paula. Jornalismo e criminalidade: a produção midiática da violência e suas implicações nas leis penais brasileiras. Disponível em <www.intercom.org.br>. Acesso em 14/08/2006.

SUASSUNA, Ariano. Iniciação à estética. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

TACCA, Fernando de . A morte fotográfica: ilusão, violência e aporia autoral. Disponível em <www.intercom.org.br>. Acesso em 14/08/2006.

TORAL, André de Amaral de. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. Revista Brasileira de História, 1999, vol.19.

ANEXOS

No CD abaixo encontram-se as tabelas com os dados brutos dos questionários aplicados a fotógrafos e a receptores, além das amostras inicial e final de imagens.