

MAURÍCIO LIMA E A ESTÉTICA DO FOTOJORNALISMO NA CONTEMPORANEIDADE

MAURÍCIO LIMA AND THE PHOTOJOURNALISM CONTEMPORARY AESTHETICS

Simonetta Persichetti¹

Laura Duarte Uliana²

Resumo: Neste artigo, buscamos discutir o fotojornalismo de conflitos à partir da comparação entre “realismo intolerável”, ou seja, a impossibilidade de olhar uma imagem, criado pela teórica Susan Sontag (1933-2004), e “iconofobia”, que consiste na desconfiança na fotografia, criticado pela historiadora Susie Linfield. A discussão de conceitos será, então, aplicada no trabalho fotográfico realizado por Maurício Lima (1975) na Guerra do Afeganistão em 2010 a fim de verificarmos conexão entre as teorias quando comparadas com a fala do fotojornalista e seu trabalho. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica e a análise semiótica das imagens. Por fim, verificamos que às fotografias de Lima não se aplica a ideia de “realismo intolerável”, por elas não serem uma violência que nos convida a fechar os olhos, e que concordamos com Linfield em criticar a “iconofobia” de Sontag, e na importância de publicar estas imagens.

Palavras-chave: Fotojornalismo; Fotojornalismo de conflitos; Jornalismo; Fotografia; Maurício Lima.

Abstract: In this paper we seek a discussion on war photojournalism by comparing the concepts of “intolerable realism”, which is an image so violent we cannot look at, as written by the author Susan Sontag (1933-2004), and the concept of “iconofobia”, that is the tone of suspicion when we look at photographs, as defined by Susie Linfield. The discussion will then be applied in the work of Maurício Lima (1975) on the War on Afghanistan in 2010 in order to verify the connection of the theories with the work and speech of a photojournalist. The methodology used was the bibliographical research and the semiotic analysis of the images. We can see that Lima’s photographs cannot be considered as “intolerable realism”, because they don’t invite us to close our eyes in front of terror, and we can agree with Linfield in criticizing Sontag’s iconofobia and in conferring importance in publishing these images.

Keywords: Photojournalism; War photojournalism; Journalism; Photography; Mauricio Lima.

1. Introdução

¹ Doutora em psicologia social pela PUC-SP. Professora do programa de mestrado em comunicação da Faculdade Cásper Líbero.

² Mestranda no PPGCOM da Faculdade Cásper Líbero.

O que sentimos ao ver uma imagem de sofrimento? É melhor que essa imagem seja figurativa e explícita ou estetizada? Como podemos produzir e veicular estas imagens para que elas causem alguma reação positiva no leitor? Podemos ficar saturados com as imagens de violência a ponto delas não surtirem mais nenhum efeito?

O objetivo principal deste trabalho é estudar a estética do fotojornalismo contemporâneo por meio de um estudo de caso das imagens do fotógrafo brasileiro Maurício Lima feitas no Afeganistão durante os 65 dias que o fotojornalista passou no país. Entendemos por fotojornalismo o conceito *strictu sensu* definido pelo pesquisador português Jorge Pedro Sousa em seu livro “Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental” (2004, p. 12):

(...) entendo por fotojornalismo a atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (‘opinar’) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico.

Há uma ideia comum em nossos dias de que vivemos em uma ‘civilização da imagem’. Segundo o pesquisador e professor brasileiro Boris Kossoy:

A ‘civilização da imagem’ já se configura concretamente no momento em que a imagem fotográfica se vê impressa e veiculada em massa através dos cartões postais e das publicações ilustradas. A fotografia no início do século XX já havia cumprido o papel revolucionário em termos de disseminação maciça de imagens do mundo. Imagens, todavia, de realidades fragmentárias, selecionadas segundo a visão de mundo de seus autores e editores. Registros de realidades parciais, não raro deformantes em relação ao contexto mais amplo, e que em função disto estabeleceram conceitos e preconceitos no imaginário coletivo. Neste processo o homem se viu cativo da imagem fotográfica, ‘vício’ do qual não poderia jamais prescindir (KOSSOY, 2014, p.151).

Todos os dias, somos bombardeados por fotografias (e outros tipos de imagens) em diversos meios, sejam eles jornalísticos ou não. Se estamos expostos a toda essa quantidade de imagens, será que somos afetados por todas elas? Este trabalho visa, também, compreender o que é efetivo no fotojornalismo contemporâneo, tendo em vista a espetacularização da sociedade atual.

Para isso, usaremos o aporte teórico da escritora, pesquisadora e crítica de arte estadunidense Susan Sontag (1933-2004), com o livro “Diante da Dor dos Outros” (2003), e a teórica e professora da New York University, NYU, Susie Linfield, com o livro “The Cruel Radiance: Photography and Political Violence” (2010).

Estas autoras foram escolhidas para nortear este trabalho porque, em suas obras, trazem questões importantes para a discussão. Em “Diante da Dor dos Outros” (2003), Sontag

faz um panorama histórico das imagens-choque e nele discute: quem pode ver imagens de sofrimento, o choque como estímulo de consumo e fonte de valor, a saturação do leitor diante da quantidade de imagens-choque, o que ela chama de ‘realismo intolerável’³, a posição do fotógrafo perante o fotografado e o nosso suposto alívio por não estarmos na situação de violência que vemos nas imagens. Já Susie Linfield, em “The Cruel Radiance” (2010), rebate e complementa o escrito por Sontag (2003), desenvolvendo o conceito de iconofobia, que consiste no tom de desconfiança na fotografia que nos leva a desacreditar das imagens, e respondendo algumas das questões sobre o papel desta fotografia na sociedade e quem pode vê-la.

Esta discussão teórica será aplicada no trabalho do fotógrafo Maurício Lima (1975), primeiro brasileiro a ganhar um prêmio Pulitzer. Lima é referência internacional na fotografia de pessoas em situação de vulnerabilidade, tendo coberto a guerra do Iraque (2003-2011), a Guerra do Afeganistão (2001) e, mais recentemente, a Guerra da Síria (2011) e a crise dos refugiados que é resultado desta guerra. Escolhemos trabalhar com Lima por sua abordagem diferenciada da guerra, com um olhar mais poético e imagens mais estetizadas; o escolhemos também por ser brasileiro e por ser contemporâneo.

Não é, porém, todo o trabalho de Lima que será abordado: usaremos como base as fotografias tiradas no Afeganistão em 2010, quando ele passou 65 dias no país, metade deles com as tropas americanas; a outra metade, com os moradores locais. Escolhemos o trabalho principalmente por mostrar, a partir de sua visão humanista, as pessoas que são afetadas pelo conflito.

2. Maurício Lima

Maurício Lima nasceu em São Paulo no ano de 1975 e graduou-se em Comunicação Social pela PUC-SP; estagiou por um ano e meio no jornal esportivo Lance e, depois, começou a trabalhar como fotógrafo para a *Agence France-Presse*, a AFP; foi trabalhando para a agência que começou a se interessar por fotografias de conflitos.

As imagens de Lima vão muito além da batalha: ambos retratam a realidade das pessoas afetadas pelas guerras. Em entrevista para a revista ZUM, ele comenta que “é importante mostrar o confronto, mas tem também o outro lado, que muitas vezes passa

³ Susan Sontag define o conceito de “realismo intolerável” como as fotografias que tratam a violência de forma tão bruta que não conseguimos tolerar vê-las. Este conceito será abordado em profundidade nos próximos capítulos.

despercebido. E o que me interessa é mostrar o lado humano disso” (LIMA apud VEIT, 2017). Tanto que, por esse motivo, Lima não gosta de ser visto como fotógrafo de guerra, mas sim como um fotógrafo humanista.

Lima é ganhador dos prêmios Pulitzer (2017), com sua reportagem sobre a família síria Majid, e do World Press Photo por uma reportagem de um combatente do Estado Islâmico de apenas 16 anos publicada em agosto de 2015 no jornal norte-americano *The New York Times*; o prêmio foi na categoria General News.

Em 2011, durante a primavera árabe, ele percebeu que seria melhor trabalhar como freelancer, deixou a AFP e tornou-se colaborador do *The New York Times*. Atualmente, ele é representado no Brasil pela DOC Galeria.

3. Susan Sontag X Susie Linfield

Susan Sontag acredita que: “as fotografias são meios de tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que os privilegiados ou meramente salvos preferem ignorar” (SONTAG, 2003, p. 7). Com esta frase, ela reconhece o poder da fotografia em não somente informar as pessoas sobre os acontecimentos mundo afora mas também de fazer os acontecimentos parecerem mais reais aos olhos de quem vê. Nós sabíamos da guerra do Afeganistão (2001), mas as imagens nos deixaram mais próximos da fatalidade de uma maneira que não podemos ignorá-la.

“A compreensão da guerra entre pessoas que nunca a experienciaram é agora principalmente um produto do impacto dessas imagens” (SONTAG, 2003, p. 21). É interessante sabermos o que acontece nas guerras e as atrocidades decorrentes, e a fotografia, para a autora, é o tipo de representação que é mais fácil de ser lembrada. A questão da quantidade de imagens nos traz, também, uma consequência de mercado:

a busca por imagens mais dramáticas (como elas são descritas frequentemente) guia a produção de fotografias, e é parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo de consumo e fonte de valor (SONTAG, 2003, p. 23).

Com as fotografias mostrando cada vez mais monstruosidades, podemos nos perguntar como respondemos a estas imagens. Sontag coloca nosso primeiro sentimento como sendo uma provocação: “você pode olhar para isso? existe uma satisfação em ser capaz de ver a imagem sem fechar os olhos. Existe o prazer de fechar os olhos diante do horror” (SONTAG, 2003, p. 41).

Com o horror longe e a necessidade constante de imagens mais horríveis, novas demandas surgem e “a coisa real pode não ser medonha demais e, portanto, precisa ser melhorada; ou reencenada de maneira mais convincente” (SONTAG, 2003, p. 63). É essa busca pelo choque e as imagens cada vez mais violentas que levam as fotografias a serem censuradas.

Mas, ainda assim, imagens sobre a dor dos outros são feitas e são cada vez mais perturbadoras. Isso gera, em Sontag (2003), a preocupação de que as fotografias serão cada vez menos terríveis: menos concretas, não detalhadas o suficiente. Podemos ficar calejados e menos capazes de sentir e o choque pode se tornar familiar. E, mesmo que a imagem ainda choque, podemos escolher não olhar. De qualquer uma dessas formas, ficamos incapazes de reagir.

E por que os fotógrafos fazem estas imagens, afinal? Sontag (2003) descreve uma ‘falta de vergonha’ ao fotografar da parte deles, sem o respeito pelo fotografado. E nós, ao olharmos para estas imagens, seja nos jornais ou em uma exposição, somos espectadores. E por qual motivo nos interessamos por essas imagens, nós, espectadores? para a autora, somos atraídos pelo mórbido: temos a satisfação de saber que isso não ocorre conosco.

Este pensamento é rebatido por Susie Linfield, em seu livro “The Cruel Radiance” (2010), no qual dialoga com Sontag (2003 e 1977) e, ao mesmo tempo, complementa seus estudos sobre a fotografia de violência política.

Linfield (2010) concorda com Sontag (2003) em um ponto: “a fotografia de pessoas impotentes, vulneráveis é um empreendimento tenso que pode facilmente virar condescendência” (LINFIELD, 2010, p. 10). Ou seja: podemos, sim, ficar saturados com a quantidade de imagens de violência que vemos hoje em dia. Mas essa concordância é feita com ressalvas:

Ainda que essa proposição [sobre o bombardeamento de imagem ter nos anestesiado] permaneça inteiramente não provada — e falta lógica básica —, ela implica que uma era de ouro existiu na qual pessoas em todo o mundo respondiam com empatia, generosidade e uma ‘ação salvadora’ quando confrontadas com o sofrimento do outro (LINFIELD, 2010, p. 46).

Afinal, Sontag (2003) está certa? Podemos nos acostumar com a barbárie? E qual seria a alternativa para isso? E, já que nos acostumamos, a solução é não mostrar mais imagens? No caso, a fala de Lima parece mais plausível: a fotografia conscientiza. E pode, sim, transformar uma realidade. O exemplo mais claro disso é a cobertura norte-americana sobre a Guerra do Vietnã (1955-1975): de acordo com SOUSA (2004), através

das imagens publicadas e a reflexão que a fotografia permitia (quando comparada com ao tempo veloz da televisão), muitos estadunidenses se conscientizaram sobre o que acontecia no país asiático e protestaram contra uma guerra que não deveria existir, resultando na retirada das tropas dos EUA no país e, conseqüentemente, o fim de uma longa guerra.

Linfield afirma que “as fotografias nos tiraram o álibi da ignorância” (LINFIELD, 2010, p. 46). Ou seja: não podemos alegar que não sabemos o que acontece na Guerra da Síria ou no Afeganistão; não podemos negar a crise de refugiados resultante das guerras. A fotografia, segundo Sontag (2003), nos deixa mais próximos da dor do outro.

Mas esta recusa de mostrar as imagens do horror, por parte de Sontag (2003) e outros críticos de fotografia citados por Linfield (2010) ao longo de seu livro, é chamada de ‘iconofobia’. De forma literal, seria o medo das imagens; no sentido da ideia de Linfield (2010), é o tom de suspeita e desconfiança dos críticos de fotografia, para quem a ideia de ser “esperto” perante a fotografia é tirar o seu valor, desrespeitá-la. Linfield (2010) critica principalmente Sontag (1977, 2003) em relação ao seu desprezo pelos ideais e pelas práticas da fotografia documental, justamente pela sua recusa da necessidade de se mostrar as imagens de sofrimento. Em alguns casos, a iconofobia é justificável: ela cita um exemplo de que, se existissem imagens de judeus sendo mortos em câmaras de gás na Alemanha nazista, faria sentido não mostrá-las. Temos imagens suficientes das atrocidades do holocausto e estas seriam, caso existissem, problemáticas.

E por que precisamos mostrar e ver as fotografias? Para Linfield (2010), a fotografia é a forma de jornalismo que nos deixa mais próximos das experiências de sofrimento:

As fotografias têm sucesso, mais do que qualquer outra forma de arte ou jornalismo, em oferecer uma conexão emocional imediata e visceral com o mundo. (...) Nos voltamos para a fotografia para outras coisas: para uma noção do que a crueldade, ou estranheza, ou beleza, ou agonia, ou amor, ou doença, ou maravilhas naturais, ou criações artísticas, ou violência depravada se parece (LINFIELD, 2010, p. 22).

Mas, para Linfield (2010), uma das questões que envolvem a fotografia de conflitos é justamente que não podemos prever a nossa reação: nem sempre expressamos nossos sentimentos como queremos ao ver um fotografia. Segundo a autora: “podemos nos sentir enojados por uma fotografia de uma pessoa passando fome ou sexualmente estimulados pela fotografia de uma criança” (LINFIELD, 2010, p. 25). Às vezes, nosso sentimento pode ser desagradável ou o contrário do que se espera.

Lima olha para esta questão de forma otimista: na entrevista publicada na revista *Brasileiros*, ele fala que “é impossível prever ou controlar a reação, o sentimento do outro, mas, se a fotografia causar um questionamento, ela já cumpriu um papel importante” (Persichetti, 2016, p. 35).

A relação com ‘o outro’, inclusive, é um problema abordado por Sontag (2003) que vai ao encontro de um ponto importante do trabalho de Maurício Lima: para ela, existe uma ‘falta de vergonha’ do fotógrafo ao fazer imagens de pessoas sofrendo por ele estar se aproveitando da situação delas. Lima diz, em entrevista para Lucas Ninno do portal *Fotografia DG*, que “esse também é outro motivo que me fez sair um pouco da imprensa diária. Essa falta de educação e essa falta de postura diante das pessoas que você vai fotografar, principalmente em situações delicadas” (NINNO, 2012). Em entrevista para a crítica de fotografia e jornalista Profa. Dra. Simonetta Persichetti, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, o fotógrafo afirma que “o que me move, acima de tudo, é o respeito pelas pessoas que fotografo” (PERSICHETTI, 2017).

O problema de fotografar situações como essa, para Sontag (1977), tem outra raiz: “as fotografias fazem todo o mundo disponível como um objeto de contemplação” (SONTAG, 1977, p. 110). E, ao transformar as pessoas em imagens, em objetos, entramos na questão do espetáculo: para o teórico francês Guy Debord (1931–1994), em seu livro “*A Sociedade do Espetáculo*” (2015), “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 2015, p. 14).

Para o escritor Mario Vargas Llosa (1936), em seu livro “*A Civilização do Espetáculo*” (2013), vivemos em uma época em que o item principal na nossa ‘tabela de valores’ é o entretenimento: escapar do tédio é paixão universal. Um dos problemas que se liga às imagens de pessoas em situação vulnerável é que, para o autor, “os espectadores não tem memória; por isso também não têm remorsos nem verdadeira consciência” (LLOSA, 2015, p. 45). Para o teórico francês Roland Barthes (1915-1980), como colocado no texto “*fotos-choque*”, publicado no livro “*Mitologias*”,

(...) Mas aqui, também, o espetáculo, embora direto e não composto de elementos contrastados, permanece construído demais; captar um instante único parece gratuito, intencional demais, fruto de um desejo de linguagem incomodativo e estas imagens perfeitas não produzem nenhum efeito sobre nós; o interesse que sentimos por elas não vai além do tempo de uma leitura instantânea: não ressoa, não perturba, a nossa recepção fecha-se rapidamente demais sobre um signo puro; a visibilidade perfeita da cena, a sua informação dispensa-nos de receber em profundidade o

escândalo da imagem; reduzida ao estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorganiza (BARTHES, 2001, p. 68).

Para Llosa (2015), a civilização do espetáculo teve como consequência “a proliferação do jornalismo irresponsável da bisbilhotice e do escândalo” (LLOSA, 2015, p.15), o que, tanto para ele quanto para Sontag (1977), vem da cultura pop⁴. Cultura que, também, naturaliza a violência, o que sustenta o argumento de Sontag (2003) de que as imagens de situações de crueldade podem não ser mais efetivas. Já Linfield (2010) acredita que esta forma de pensar é até mesmo paradoxal: segundo ela, as imagens de mais violência que vemos hoje em dia vem de países que recusam a cultura pop norte-americana (no caso, os de culturas islâmicas), como o exemplo mais recente das imagens produzidas pelo Estado Islâmico.

E será que as fotografias, ao transformarem a realidade dessas pessoas em imagens, em cultura pop, não se tornam desumanas? Elas não servem, em um contexto desta civilização do espetáculo, como forma de entretenimento? Para Sontag,

Habitantes protegidos de classe média dos cantos mais ricos do mundo -- as regiões onde a maior parte das fotografias são feitas e consumidas -- aprendem sobre os horrores do mundo principalmente através da câmera: a fotografia pode e faz sentir angústia. Mas a tendência estetizante da fotografia é tamanha que o meio que transmite angústia também serve para neutralizá-la. A câmera torna a experiência miniaturizada, transforma a história em espetáculo. O realismo da fotografia cria uma confusão sobre o real que é (a longo prazo) moralmente analgésico (tanto a longo quanto a curto prazo) sensorialmente estimulante (SONTAG, 1977, p. 109).

Llosa (2015) fala muito, em seu livro, da imagem televisiva, que “além de abolirem a história, as ‘notícias’ da televisão também aniquilam o tempo, pois matam qualquer perspectiva crítica sobre o que ocorre” (LLOSA, 2015, p. 71), ideia que pode ser comparada com a fala de Sousa (2004) sobre a Guerra do Vietnã,

conflito acerca do qual se descobriu que a televisão nem em tudo dava o mesmo que a fotografia poderia dar: a TV não se demorava sobre os acontecimentos tanto quanto um fotógrafo poderia fazer; conseqüentemente, a contextualização pela multiplicação de pontos de vista que a fotografia permite tornava-se difícil para a televisão (SOUSA, 2004, p. 169).

Ou seja: a fotografia, por dar tempo de reflexão, foge da espetacularização da televisão. Não que a fotografia não possa ser uma forma de espetáculo, mas é mais

⁴ A cultura pop norte-americana discutida aqui engloba, de acordo com Susie Linfield, a pornografia na internet, videogames, música rap e programas de televisão e filmes com conteúdo altamente violento e explícito.

humana que a televisão, fugindo da lógica de Llosa (2015), por dar tempo de reflexão ao leitor.

Para Llosa (2015), “o escândalo, em nossos dias, não consiste em atentar contra os valores morais, e sim contra o princípio de realidade” (LLOSA, 2015, p. 72), voltando à ideia de transformar a realidade em imagem. Linfield (2010) é contra críticos que pensam sobre a fotografia desta maneira, como o faz também Sontag (2003): “eles [os críticos] não só atacam a habilidade da fotografia de capturar verdadeiramente a realidade; alguns negam que havia uma realidade a ser capturada”(LINFIELD, 2010, p. 273).

Para Barthes (2001), o problema é que:

nenhuma destas fotografias, excessivamente hábeis, nos atinge. É que perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós. (...) para nós não têm história, não podemos inventar o nosso acolhimento a essa comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador (BARTHES, 2001, p. 68).

Podemos comparar estas ideias acerca do espetáculo com a ideia de trabalho do fotógrafo Maurício Lima, que não o faz para ser olhado, recebido, como espetáculo, mas sim o oposto:

Eu não faço esse tipo de trabalho pra ser reconhecido, ou pra ficar famoso, ou pra virar um ator de cinema. Eu faço esse trabalho porque eu acredito que a gente pode mudar, a gente pode, com a fotografia, ajudar algumas pessoas, mudar o rumo de algumas situações; porque a guerra é a parte mais insana do ser humano, então, a gente tem que estar presente pra mostrar, porque muitas vezes, (...) a própria presença do fotógrafo no local ali, junto com os caras, inibe certas situações mais violentas e mais hostis em relação a população local (NINNO, 2012, *online*).

A partir dessa fala fica claro que, ao menos no trabalho de Lima, uma máxima de Susie Linfield é válida: “as fotografias de sofrimento são fotografias de protesto: elas nos mostram o que acontece quando desfazemos o mundo” (LINFIELD, 2010, p. 33).

4. Análise de imagens de Maurício

Nesta seção, seguem as análises das imagens.

4.1. Análise 1: Signos icônicos

Figura 1: Soldado afegão lavando seu rosto nas águas de um rio no Afeganistão



Fonte: Maurício Lima

Nesta imagem, podemos ver um soldado afegão lavando seu rosto nas águas de um rio no Afeganistão. durante o começo de uma manhã. Percebemos o período do dia em que foi feita a imagem pela luminosidade da foto, que é subesposta, mas tem uma réstia de luz nas costas do soldado.

Porém, esta foto não é tão explícita quanto as imagens mais comuns de guerra: ela não mostra o front, as armas, a morte. Como já citado, Lima diz que sua intenção ao fotografar guerras não é de fazer imagens do campo de batalha, mas sim do que acontece por trás; como a guerra faz parte do cotidiano das pessoas do país.

Esta fotografia, tirada quando Lima trabalhava para a AFP, mostra de fato um lado mais humano da guerra; o soldado está começando seu dia, fazendo uma ação cotidiana. O que não deixa de ser uma parte do conflito, afinal, ele faz parte dele; mas também não deixa de ser uma visão humanizada; este é um dos motivos pelos quais Lima não gosta de ser chamado de fotógrafo de guerra, mas sim 'fotógrafo humanista'.

Contudo, como reagimos ao ver esta imagem? Ela nos faz pensar, refletir? Passamos quanto tempo olhando para ela? Qual o efeito dela em uma sociedade como a

nossa, com valores da ‘Civilização do Espetáculo’ de Llosa (2015)⁵? Para ele, “em nossos dias, em que o que se espera dos artistas não é talento nem destreza, mas pose e escândalo, seus atrevimentos não passam de máscaras de um novo conformismo.” (LLOSA, 2012, p. 43)

Nesta imagem de Lima, vemos talento e destreza e não temos escândalo. Será que ela tem algum valor na civilização do espetáculo? Será que ela nos leva à reflexão? Será que ela é mais eficiente que uma ‘imagem-choque’, como dito por Barthes (2011), ou uma fotografia ‘pornográfica’, como pensado por Sontag (1977)? Aqui, podemos voltar à discussão sobre o espetáculo, feita no final do capítulo anterior.

Roland Barthes, em seu ensaio intitulado “Fotos-choque”, o autor critica as fotografias que se encaixam na categoria de ‘pornográficas’ de Sontag (2003):

(...) nenhuma destas fotografias, excessivamente hábeis, nos atinge. É que perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós: o fotógrafo não nos deixou nada — a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual (BARTHES, 2001, p. 68).

Esta imagem de Lima é o oposto do descrito por Barthes (2001): ela não é literal, o fotógrafo não pensou por nós. Nossa interpretação é mais livre, não ficamos “despossuídos da nossa capacidade de julgamento”; pelo contrário, ela nos convida a uma reflexão mais aprofundada.

Susie Linfield nos mostra a importância de imagens como esta de Lima:

Ao negar nos dizer o que sentir e nos permitir sentir coisas que nós não entendemos muito bem, elas [as fotografias] nos fazem mergulhar, e até pensar, mais profundamente. (...) nós podemos usar as ambiguidades destas fotografias como um ponto inicial de descoberta: ao conectar estas fotografias com o mundo fora do quadro, elas começam a viver e respirar mais fundo (LINFELD, 2010, p. 29).

É exatamente esta a questão da fotografia de Lima: sua estética nos faz pensar, justamente por não ser literal e não responder de imediato nossos questionamentos com esta imagem. Ela nos ajuda a olhar, a pensar a guerra e a refletir sobre o conflito, sobre o soldado, sobre tudo que isso envolve. Mas não nos dá uma interpretação pronta e deixa uma margem de pensamento, o que nos faz olhar mais para a foto e pensar.

4.2. Análise 2: Signos icônicos

⁵ Aqui, pensamos em quando discutimos o contexto da sociedade contemporânea como definido por Llosa; segundo o autor, o maior valor da nossa época é o entretenimento e escapar do tédio é paixão universal.

Figura 2: Interrogatório de um prisioneiro do exército norte-americano



Fonte: Maurício Lima

Esta imagem nos mostra o que provavelmente é um interrogatório de um prisioneiro do exército norte-americano, o que pode ser inferido pela situação de constrangimento do fotografado: o tamanho e as condições do lugar onde ele se encontra, o guarda pressionando sua cabeça e a arma apontada para ele são elementos constitutivos da imagem que nos dão pistas do que está acontecendo. Afinal, levando em consideração todo o constrangimento imposto ao prisioneiro e o sofrimento resultante, é moralmente aceitável por parte de Lima fazer esta fotografia, ainda que autorizado pelos militares?

Podemos voltar no termo colocado por Sontag (2003) para a posição do fotógrafo perante a decisão de fotografar uma cena de violência: “shamelessness of photographing”, o que, em português, significa algo como uma “falta de vergonha ao fotografar”, ação que, para ela, está intrínseca à perpetuação da maldade, principalmente quando há uma estetização do sofrimento:

(...) mas a tendência estetizante da fotografia é tanta que o meio que nos mostra o sofrimento acaba por neutraliza-lo. As câmeras miniaturam a experiência, transformam a história em espetáculo. Da mesma forma que desperta simpatia, a fotografa corta a simpatia, distancia as emoções. O realismo da fotografia cria uma confusão sobre o real que (a longo prazo) anestesia moralmente assim como (tanto a curto como a longo prazo) estimulam sensorialmente (SONTAG, 1977, p. 110).

Novamente, podemos fazer a comparação desta citação de Sontag (1977) — assim como o uso do termo “shamelesness of photographing” — com a ideia de iconofobia desenvolvida por Linfield (2010): a citação nos convida a desconfiar do poder de conscientização da fotografia, ao falar que a imagem fotográfica acaba por neutralizar o sofrimento e distancia as emoções, nos anestesiando moralmente; a expressão é uma forma de recusar a necessidade de mostrar as imagens, como esta de Lima, do horror.

Linfield, ao discutir sobre a comparação de Sontag (1977) da fotografia com a pornografia — o que é, também, uma forma de iconofobia — nos diz que

(...) fotografias de pessoas sofrendo — do corpo sentindo dor — são coisas um pouco diferentes: elas são a revelação de coisas que não deveriam existir. Alguém poderia usar o argumento de que o sexo deveria permanecer privado; quando falamos de tortura, exploração e crueldade, entretanto, a privacidade é parte integral do problema (LINFIELD, 2010, p. 41).

A violência contra prisioneiros de guerra, ainda que não seja considerada infração grave pela Convenção de Genebra⁶, é uma forma de violência, sim, e precisa ser mostrada, a fim de gerar debates pela sociedade civil. Falar que é “falta de respeito” fotografar uma situação como esta é contraproducente à discussão sobre a guerra e todo o sofrimento que a cerca.

Sontag (1977), com o termo “falta de vergonha ao fotografar”, se direciona ao ato fotográfico, que, para ela, é hostil com as vítimas. Entretanto, Mauricio Lima, em entrevista para Lucas Ninno, do portal Fotografia DG, nos diz que “a própria presença do fotógrafo no local ali, junto com os caras, inibe certas situações mais violentas e mais hostis em relação a população local.” (Ninno, 2012)

Ao contrastarmos a ideia de Sontag (2003) com a fala de Lima, percebemos que, no dia a dia do fotojornalismo de guerra, a “falta de vergonha ao fotografar” não é tão presente, ao menos não na ética de Lima, quanto o poder da fotografia ao inibir alguns atos de violência.

⁶ A Convenção de Genebra é um conjunto de leis criado em 1864 que caracterizam os crimes de guerra.

4.3. Análise 3

Figura 3: uma criança com o rosto machucado



Fonte: Maurício Lima

Antes de analisarmos esta imagem, é importante falar que ela não veio acompanhada de nenhuma legenda ou texto. A falta de informações altera esta análise, pois, afinal, temos apenas uma imagem sem a sua complementariedade com as palavras característica do fotojornalismo e, portanto, sem contexto.

Aqui, vemos uma criança com o rosto machucado; vemos sangue e ferimentos. Com um grande destaque, temos o curativo em formato de cruz e um tubo que entra no nariz da menina fotografada. Pelas cores da roupa da criança e do lençol da cama, além do curativo, podemos inferir que a cena se passa em um hospital. Se na imagem anterior vimos uma fina ironia que nos remetia ao conflito, aqui vemos o horror de maneira clara e explícita.

De todas as fotografias de Lima no Afeganistão, esta é uma das mais cruas e que mostra a violência e o sofrimento de forma mais clara e óbvia; nesta imagem, observamos

literalmente os efeitos dela. É interessante a escolha de ser justamente uma criança nesta condição; o poder da fotografia de crianças é diferente de adultos porque, segundo Linfield (2010), elas nos mostram a diferença entre o sofrimento de civis e militares. Mas há outros motivos para o poder de imagens como esta:

Precisamente porque elas representam inocência, crianças — especialmente feridas, exploradas ou maltratadas — podem ser usadas para ilustrar o que é mais injusto sobre uma ordem social ou mais sádico de uma guerra. Esse é o motivo pelo qual crianças feridas são de interesse particular de fotógrafos documentais alinhados a movimentos radicais ou de reforma (LINFIELD, 2010, p. 130).

É fato que as fotografias de crianças têm um impacto visceral; elas não são culpadas pela guerra em que estão inseridas, elas não fazem vítimas, elas são vulneráveis. “De fato, dor das crianças é tão indefensável que o impulso do leitor é querer fazer literalmente qualquer coisa para parar isso — e o desconforto que esta situação nos passa — o mais rápido possível” (LINFIELD, 2010, p. 131).

Justamente por isso, Linfield nos coloca o paradoxo da fotografia do sofrimento de crianças: “precisamente por apelar por nosso lado mais nobre — o mais altruísta e protetor —, estas imagens são condutoras perfeitas da manipulação, simplificação vulgar e de propaganda” (LINFIELD, 2010, p. 131).

Sontag nos dá um exemplo de quando este tipo de fotografia foi usada para manipulação e propaganda:

durante o conflito entre a Sérvia e a Croácia no começo da recente Guerra dos Balcãs, as mesmas fotografias de crianças mortas no bombardeio de um povoado foram usadas tanto por sérvios quanto por croatas como forma de propaganda. Altere a legenda, e a morte das crianças pode ser reutilizada. (SONTAG, 2003, p. 10).

Mas devemos realmente julgar pelo que a fotografia pode fazer de errado, e não pelo poder que ela tem de nos ajudar a conscientizar? Aqui, conseguimos um contraponto com Martine Joly:

De fato, julgamos uma imagem verdadeira ou mentirosa não devido ao que ela representa, mas devido ao que nos é dito ou escrito do que representa. Se admitirmos como verdadeira a relação entre o comentário da imagem e a imagem, vamos julgá-la verdadeira; se não, vamos julgá-la mentirosa. (...) Claro que se pode jogar com todos os desvios possíveis em relação a essas expectativas. Porém, mias uma vez, esses desvios serão mais ou menos bem aceitos conforme os contextos de comunicação. (2013, p. 117)

Somente porque tem gente fazendo mal uso da fotografia, isso significa que a violência não deve ser fotografada? Porque, se como a própria Sontag (2003) nos diz, ela apela para o nosso lado mais nobre e altruísta, a fotografia de criança em situação de sofrimento tem o poder de gerar a solidariedade, que é o sentimento descrito por Linfield (2010) como o mais adequado a ter ao ver imagens como esta. Pegar um exemplo particular, como fez Sontag (2003), e julgar a fotografia de conflito como um todo chega a ser até mesmo uma forma de iconofobia.

5. Palavras finais: análise dos resultados

Um primeiro ponto para a análise dos resultados é ressaltar que estas discussões feitas aqui tiveram em mente as imagens de Maurício Lima, podendo nos dizer muito sobre fotografias de fotojornalistas que seguem a mesma estética, mas de maneira alguma este trabalho tem a pretensão de englobar o fotojornalismo como um todo. Aqui, trata-se apenas de um recorte.

Podemos então falar de Lima: por ter como princípio o respeito pelo seu fotografado, ele se diferencia da ideia de “falta de vergonha ao fotografar” de Susan Sontag (2003); este é um ponto de conflito entre fotógrafo e teórica, no qual, por ter a experiência em campo e realmente praticar o que discursa, Lima parece mais coerente do que Sontag (2003).

Porém, em outro momento, a teoria de Sontag (2003) vai ao encontro da prática de Lima: quando ela nos mostra um pretense “realismo intolerável”, como vimos, as imagens do fotógrafo não nos convidam a “fechar os olhos” diante do horror, não é uma violência que não conseguimos suportar.

Aqui, podemos também comparar às fotos-choque de Roland Barthes (2001): as fotografias de Lima nos desorganizam, nos fazem pensar. E nos fazem ser solidários às vítimas, ao contrário das imagens vazias que Barthes tanto criticava. Até por suas características de fotografar fora do front, imagens do gênero não fazem parte do cotidiano de Lima, o que até mesmo pode ser uma alternativa à crítica de Sontag: ele mostra o confronto, mas não de uma maneira explícita, “pornográfica”. Mas não deixa de mostrar.

E é justamente por mostrar o conflito que Lima se encontra com Linfield (2010), que considera as ideias de Sontag (2003) uma forma de “iconofobia” justamente por

recusarem o poder de conscientização de uma fotografia de conflito; o fotógrafo, ao contrário de Sontag (2003), valoriza este poder da fotografia e tem consciência do poder de seu trabalho, aproximando-se, assim, das ideias de Linfield (2010).

Mas o ponto central na obra de Susie Linfield (2010) é a valorização da fotografia como forma de comunicação para a conscientização sobre as mazelas do mundo. E foi esta a ideia que norteou este trabalho e foi aqui defendida: o fotojornalismo tem, sim, papel importante ao levar o cotidiano da guerra para os lugares em paz; a fotografia é um formato de jornalismo que nos leva à reflexão e tem papel fundamental na compreensão dos conflitos na contemporaneidade. E, independentemente da quantidade de imagens que chegam a nós todos os dias, continuamos nos impactando e refletindo sobre elas; o fotojornalismo continua com seu papel, ao contrário do que Sontag (2003) parecia pensar.

De forma geral, Susie Linfield (2010) tem uma frase que é um dos grandes argumentos deste trabalho e nosso pano de fundo: “A fotografia tem sucesso, mais do que qualquer outra forma de arte ou jornalismo, de oferecer uma conexão emocional visceral e imediata com o mundo.” (2010, p. 22).

6. Referências

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

INFRAÇÕES graves especificadas nas Convenções de Genebra de 1949 e no Protocolo adicional I de 1977. Disponível em: <<https://www.icrc.org/por/resources/documents/misc/5tndex.htm>>. Acesso em: 05 out. 2017.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 2013.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Os Tempos da Fotografia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LINFIELD, Susie. **The Cruel Radiance: Photography and political violence**. Chicago: University Of Chicago Press, 2010.

LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

NINNO, Lucas. **Entrevista a Maurício Lima**. 2012. Disponível em: <<https://www.fotografiadg.com/entrevista-a-mauricio-lima/>>. Acesso em: 08 maio 2017.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens do êxodo**. O Estado de São Paulo. São Paulo, p. 6-6. abr. 2017.

PERSICHETTI, Simonetta. **Pulitzer**. Brasileiros. São Paulo, p. 30-35. maio 2016.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia**: Entre Documento e Arte Contemporânea. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SONTAG, Susan. **On Photography**. Nova York: Picador Usa, 1977.

SONTAG, Susan. **Regarding the Pain of Others**. Nova York: Picador Usa, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Argos, 2004.

VEIT, Cris. **Entrevista**: Mauricio Lima fala sobre a experiência de fotografar conflitos sociais e guerras pelo mundo. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/radar/entrevista-mauricio-lima/>>. Acesso em: 16 maio 2017.

WIRE Photographer of the year: Mauricio Lima. Disponível em: <http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,2039390_2221152,00.html>. Acesso em: 08 jun. 2017.

Artigo recebido em 11/08/2018

Artigo aceito em 14/08/2018