

## Imagens de Guerras Contemporâneas

### Um estudo de caso do fotojornalismo brasileiro e português

*Cristina Maranhão<sup>1</sup>*

Na atualidade, somos bombardeados por diversas informações. Mesmo que tentemos nos esquivar do que se passa ao nosso redor chegam para nós através do rádio, celular, internet, outdoors<sup>2</sup>, mídias impressas entre outros dispositivos eletrônicos<sup>3</sup> tais notícias. Com exceção de alguns dispositivos a imagem é parte fundamental para a transmissão e fixação da mensagem na atualidade.

Neste trabalho abordaremos somente uma parcela da teia da informação. Ou melhor, utilizaremos a imagem fotográfica como eixo para o questionamento principal aqui a cerca da produção imagética de guerra na contemporaneidade. Antes de nos aprofundar é necessário esclarecer que as colocações aqui apresentadas fazem parte de uma pesquisa que se iniciou no ano de 2004 com o trabalho de mestrado<sup>4</sup> da autora, onde a imagem fotográfica, na expressão do fotojornalismo é o objeto central do estudo, buscando compreender as relações que esta forma de registro e de transferência exercem na atualidade.

O trabalho apresentado aqui faz parte da pesquisa de doutoramento, onde buscaremos aprofundar questões apontadas na dissertação do mestrado, além de compreender aspectos relevantes da construção da imagem fotográfica e esta como um campo político dentro dos meios de comunicação. Tendo como estudo de caso as imagens de guerra. Trataremos aqui das imagens de conflitos particulares como os ocorridos no ano de 2007 na cidade do Rio de Janeiro com a megaoperação policial

---

<sup>1</sup> Mestre em Ciências Políticas PUC/SP, Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo /PUC e Pesquisadora do Neamp da PUC/SP (núcleo de estudo em arte mídia e política).

<sup>2</sup> Na cidade de São Paulo a partir de primeiro de janeiro de 2007 não existem mais este tipo de veículo de propaganda conforme a lei nº. 14.223.

<sup>3</sup> Já encontra-se em alguns estabelecimentos na cidade de São Paulo a transferência de informação pelo sistema Bluetooth.

<sup>4</sup> O Poder da Imagem Fotográfica –Uma análise das imagens publicadas nas revistas Veja e IstoÉ de Luiz Inácio Lula da Silva durante as campanhas presidenciais de 1989 e 2002. Defendida em abril de 2007 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ocorrida antes dos Jogos Pan-Americanos no conjunto de favelas no Rio de Janeiro, o Complexo do Alemão, imagens do conflito internacional na Faixa de Gaza no território palestino, entre israelenses e palestinos no ano de comemoração de 40 anos da criação do Estado de Israel e das imagens veiculadas ainda em 1961 nos jornais portugueses da “guerra colonial” em Angola.

Para compreender melhor como a fotografia com todo seu aparato tecnológico tornou-se algo corriqueiro e habitual, é necessário voltarmos ao seu surgimento e ilustrar seu princípio na utilização da imprensa, inicialmente como ilustração e posteriormente como parte integrante da notícia.

A história<sup>5</sup> da fotografia está atrelada as grandes mudanças que ocorreram no mundo no final do século XIX que coincidiram com o momento de transformação socioeconômico atrelado aos avanços tecnológicos. De certa forma, contribuindo para as modificações das relações sociais vigentes até então. Quando a primeira imagem fotográfica é impressa num jornal diário, em 1880<sup>6</sup>, inaugura-se uma nova etapa para esta forma de expressão, pois até o momento a fotografia estava confinada ao uso “doméstico” das residências da burguesia e dos ateliês dos artistas. Assim quando publicada nos periódicos, a fotografia<sup>7</sup> transforma o olhar das pessoas levando para elas um mundo que até então estava distante do conhecimento de cada um.

muda a visão das massas (...) até então o homem (...) podia apenas visualizar fenômenos que se passavam perto dele, na rua, na sua aldeia. (...) os rostos das personalidades políticas, os acontecimentos que têm lugar no próprio país ou fora das fronteiras tornam-se familiares (FREUND, 1995).

A partir deste momento a imagem fotográfica “apresenta” mais uma das suas possibilidades, na imprensa ela deixa de lado a função privada e restrita, e passa a agregar novos valores. Podendo ser estes através da associação das legendas, da

---

<sup>5</sup> Para saber mais sobre a história da fotografia ver o primeiro capítulo da dissertação de mestrado defendida em abril de 2007 pela PUC-SP. O poder da Imagem fotografia.

<sup>6</sup> Impressa no jornal norte-americano *Daily Graphic*. Porém cotidianamente só foram publicadas dez anos mais tarde, pois o processo para a impressão diária era muito alto e não compensava ao donos dos meios de comunicação. Logo encontramos neste períodos gravuras produzidas a partir de fotografias.

<sup>7</sup> No momento inicial as fotografias eram utilizadas de forma meramente ilustrativas das matérias, mas com o passar do tempo, com os avanços tecnológicos e com aspectos que trataremos posteriormente, a imagem fotográfica deixa esta função ilustrativa para fazer parte da narrativa criada pelo meio em que está associada.

justaposição de imagens e do próprio interesse do meio em que estiver associada. Tornando-se uma poderosa aliada da propaganda e de direcionamento de olhar<sup>8</sup>.

Mas é preciso ressaltar que uma fotografia, primeiramente, é o produto do olhar do fotógrafo. E para a produção de uma imagem, este utiliza-se da suas inclinações e repertórios de vida. Porém quando a fotografia é publicada e associada ao meio de comunicação ela passa a relacionar-se com tudo que está veiculado no meio.

Porém antes de aprofundar as questões referentes a associação da imagem com legendas, interesses políticos/econômicos e a construção dos clichês (parte fundamental para este trabalho).Gostaríamos de ater para uma outra questão, não menos importante. A construção da imagem fotográfica e a recorrência de temáticas visuais presentes nas imagens ocidentais.

Como colocado à cima, a imagem fotográfica é uma construção particular do fotógrafo. A partir do seu repertório de vida passa olhar o mundo e registra-o produzindo uma construção cíclica da formação do seu repertório particular imagético.

A construção de uma fotografia como nos coloca Borris Kossoy é uma estrutura complexa de aspectos subjetivos relacionados às questões pessoais/profissionais de cada fotógrafo. Cada construção imagética faz parte de uma relação *cultural/estética/técnica* que determinam quais serão as escolhas do fotógrafo ao registrar a cena. A carga *cultural* no fotógrafo manifesta-se através das influências que cercaram sua vida, onde este nasceu e como viveu. A parte *técnica* reflete-se nas escolhas de objetiva, enquadramento e câmera. Por fim, a parte *estética* compreende a forma como a imagem será construída e as referências que serviram como base para construção da mesma (KOSSOY,1999). Pode-se acrescentar nesta composição subjetiva o momento do “click”: como o fotógrafo se posiciona perante o assunto escolhido e qual é a relação com o objeto fotografado no momento em que irá fotografar.

Aqui temos duas imagens produzidas com uma diferença de aproximadamente 400 anos, onde a mesma temática aparece, com uma semelhança incrível na construção imagética na hora de representar o tema escolhido.

---

<sup>8</sup> A fotografia e sua tecnologia foram muito usadas para a propaganda expansionista dos países ricos do século XIX além de ter participado da construção imagética do Terceiro Reich pelos Nazistas.

A primeira foi produzida pelo pintor francês Enguerrand Quarton em 1455. A segunda imagem foi produzida pelo fotógrafo W. Eugene Smith em uma de suas reportagens especiais como correspondente da revista Life<sup>9</sup> no ano de 1945.



10



11

A cena apresentada é uma passagem da bíblia onde Maria mãe de Jesus Cristo o segura após retirarem-no da cruz onde foi crucificado e morto pelos romanos. Não podemos negar que esta representação faz parte do imaginário coletivo ocidental, já está de certa forma absorvida por todos, sendo ou não religiosos. Pois seja qual for a escolha de retratar, uma pintura, escultura ou mesmo uma fotografia, ao vermos uma mãe segurando um filho como se esta embalasse seu rebento pela última vez, associaremos com a passagem bíblica.

Não estamos colocando que necessariamente o fotógrafo W. Eugene Smith viu ou teve algum contato com a primeira imagem, pode até ser que ele nem tenha conhecido esta pintura. Porém a forma escolhida de representar a mulher que segura seu filho é auto referente a todas as representações de “Pietás” produzidas até agora ou mesmo que virão a ser produzida no mundo ocidental. Em algum momento de sua vida, da sua construção do repertório imagético individual o fotógrafo teve contato com esta forma de representação, assim pode construir sua própria “Pietà”.

Outro exemplo de como a construção do repertório imagético ocidental está presente na produção fotográfica ilustra-se com a imagem publicada no jornal O Estado de S. Paulo no dia 06/10/2007. Esta retrata um conflito ocorrido na Faixa de Gaza (objeto de

<sup>9</sup> Publicação Norte- Americana que até hoje é referência no tratamento propiciado ao fotojornalismo. Deste formato de revista foram inspiradas publicações nacionais como a Realidade e o Cruzeiro.

<sup>10</sup> Enguerrand Quarton: A “Pietà” de Villeneuve-lès-Avignon.

<sup>11</sup> Fotografia de Eugene Smith.

estudo do projeto aqui apresentado) entre os palestinos e soldados do exercito de Israel no período sagrado do Ramadã. Esta imagem possui uma construção onde o ponto de fuga principal é determinado por uma diagonal forte que corta a imagem da esquerda para a direita. Como encontramos incessantemente na construção da pintura clássica.



12

Outro aspecto interessante desta imagem é a forma que os olhares foram construídos. Estes se entrecruzam, proporcionando um equilíbrio para o enquadramento apresentado. Porém a força desta imagem e que de certa forma podemos chamar de *a relação com o objeto fotografado no momento em que se constrói a imagem* é o olhar central, a menina. Este vai de encontro com a lente do fotógrafo, como se esta pudesse ajuda – lá e mostrar para o mundo como uma janela o que se passava naquele momento. Como se esta fosse sua única chance de ser a porta voz dos maus tratos vividos por cada um. A chance que dura uma eternidade de um milésimo de segundo.

Como podemos perceber as escolhas dos fotógrafos não são aleatórias, é parte de uma complexa construção pessoal, logo devemos nos atentar para este fato e considerar que as imagens publicadas e veiculadas nos meios de informação são por si só uma construção muito bem montada do olhar primeiro da situação (o fotografo). Porém este olhar quando associado ao meio de comunicação, recebe uma carga simbólica do meio transformando sua representação inicial.

Esta transformação pode ser feita de diversas maneiras. A legenda é a primeira forma de se modificar uma imagem, ou melhor, de direcionar nosso olhar para que

<sup>12</sup> crédito: Gil Cohen Imagen/Reusters legenda: Palestina: Tumulto e pedido de ajuda a Lula

vejamos o que está ou não lá, outras formas e que veremos posteriormente estão relacionadas a postura editorial do veículo.

A questão da legenda sempre esteve na pauta da discussão sobre imagem fotográfica, e principalmente do fotojornalismo. Autores como Walter Benjamin, no seu texto célebre *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica e Pequena História da Fotografia*, já questionava o uso e a função da legenda em uma imagem.

“o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar (...) mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?” (BENJAMIN,1994b).

Outra autora que trabalhou com esta temática na produção do fotojornalismo atual é a ensaísta Norte-Americana Susan Sontag. Em um dos seus últimos livros a autora discute profundamente a relação da fotografia com a legenda. Neste<sup>13</sup> a temática foca-se em torno das imagens que retratam as guerras e tem como referencia as fotografias de massacres e pinturas sobre o mesmo assunto. E como estas imagens trágicas são tratadas pelo mundo e transforma-se com o passar do tempo parte da memória coletiva da humanidade. A autora defende que seria imprescindível a utilização de legendas para as imagens que passam a fazer parte deste imaginário, pois a história não se perderia dentre tantas outras tragédias.

Para ilustrar esta relação, Sontag, menciona as imagens produzidas durante o atentado terrorista ocorrido nos Estados Unidos da América, em setembro de 2001. Quando aviões comerciais sequestrados por terroristas, identificados posteriormente como membros da organização Al – Qaeda proporcionou o maior ataque terrorista ocorrido dentro do território americano, com grandes proporções modificando as relações geopolíticas vigentes no momento. As imagens produzidas do ataque, num primeiro momento deveriam conter legendas explicativas, somente legendas que esclarecesse ao expectador qual foram as condições técnicas aplicadas naquela imagem, (ênfatisando a máquina, qual foi a condição de luminosidade (abertura e diafragma) e em alguns casos o filme utilizado no registro), já que nos meses que se seguiram ao acontecimento, ninguém precisaria de legendas explicativas para ilustrar o acontecido.

---

<sup>13</sup> SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Companhia das Letras, 2003.

Porém conforme estas passam a fazer parte do imaginário coletivo, as legendas se fariam necessárias para que o real registro não se perdesse dentre tantas outras tragédias ocorridas no mundo. Para a autora, as legendas nos contextos de horror e fotojornalismo tornaram-se essenciais para evitar leituras equivocadas e recordações enganosas na posteridade (SONTAG,2003).

Desta forma conseguiríamos preservar o momento fotografado sem que este se perdesse na história e fosse lembrado como mais uma tragédia que a cada ano assistimos atônitos as imagens que invadem os noticiários e os periódicos.

Porém não existe na maioria dos casos este cuidado no momento de construção da legenda de uma imagem fotográfica, principalmente se tratando de imagens que são veiculadas nos meios de comunicação.

Para compreendermos melhor como uma imagem associada a uma legenda dos meios de comunicação pode direcionar o olhar e assim construir uma determinada verdade dissolvendo *a relação com o objeto fotografado* (já mencionado) e de certo modo corrompendo a própria imagem, analisaremos um acontecimento particular que ocorreu a quatro anos atrás. Este gerou uma grande discussão nos Estados Unidos quanto o poder da mídia.

Em agosto de 2005, passou pela região sul dos Estados Unidos o furacão *Katrina*. A cidade que mais sofreu foi New Orleans, por falta da ação do Estado as conseqüências que seriam graves tomaram proporções impensáveis. Para cobrir este acontecimento, as agências internacionais/nacionais mandaram seus fotógrafos a cidade para produzirem as muitas imagens que estavam diariamente nos meios de comunicação. Foram produzidas centenas destas, onde apareciam os "refugiados".

Seguindo a linha da autora acima, estas imagens não necessitariam de legendas explicativas já que seriam imagens do fato vivenciado e assim seria possível identificar este acontecimento. No máximo, as legendas deveriam conter informações relevantes ao acontecimento (ex: Refugiados do furacão *Katrina*, cidade de New Orleans agosto de 2005, para ser lembrado na posteridade). Entretanto, não foi isto que se presenciou na cobertura desta tragédia. No final do mês foram publicadas estas duas imagens no site do *Yahoo News*.



14

A primeira imagem mostra um menino negro com água até a cintura carregando uma caixa de refrigerantes e um saco de lixo preto flutuante. A segunda imagem exhibe duas pessoas brancas nas mesmas condições, carregando um saco de pão e mochilas pretas nas costas. Na primeira imagem o texto dizia que o negro acabara de saquear um supermercado, já na segunda a legenda, declarava que o casal havia encontrado o pão num supermercado local<sup>15</sup>. Porém as imagens não se diferenciam em nada, a construção do enquadramento é praticamente a mesma com diagonais fortes cruzando a imagem e com as condições técnicas semelhantes. Mas quando diferenciamos através da legenda que um é o retrato do *refugiado* e o outro, que se encontra nas mesmas condições, é o *saqueador*, fazemos uma outra leitura da imagem e da notícia. Logo a imagem deixou de ser somente o registro, a fonte de informação da tragédia para ser geradora da distinção de raça. E não podemos esquecer que neste caso a legenda passou a direcionar a leitura da imagem.

Como mencionado anteriormente as imagens formam nosso repertório particular e no caso das imagens como fonte de informação geram a memória coletiva. Porém é necessário estar atento a esta produção como visto no exemplo de New Orleans, para que esta memória não seja construída de forma errônea. Além de deixar algumas questões em relação a produção do fotojornalismo. Será que esta memória associada os

<sup>14</sup> Crédito primeira imagem: Chris Graythen – Getty Images/AFP

Crédito segunda imagem: Dave Martin - AP

<sup>15</sup> Matéria publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 06 de setembro de 2005, com o seguinte título: "Polêmica: nas fotos, quem é saqueador? Legendas de imagens divulgadas pela internet sobre o drama de New Orleans causam debate sobre racismo e a mídia."

meios de comunicação possui legitimidade? E como o fotojornalista se posiciona neste processo?

Acreditamos que esta investigação nos remeta as questões que analisaremos a partir de agora. Pois até o momento percebemos que existe uma construção de um imaginário imagético, seja este através da formação ocidental, como no caso das “Pietas”, ou no caso das imagens de tragédias. E estas fazem parte de uma construção particular e coletiva, quando associada aos meios de informação auxiliam na formação da opinião pública.

Segundo o historiador Peter Burke, deveríamos voltar a aprender a ver as imagens, uma vez que, antes da utilização da escrita como forma de comunicação, a imagem era a única maneira de leitura para difundir idéias e leis. Assim, hoje não conseguimos decifrar os meandros desta forma de comunicação e ficamos suscetíveis a qualquer forma de construção imagética.

Essa suscetibilidade ocorre por vivermos numa sociedade estruturada com base no sistema capitalista em que todas as relações perpassam pelo capital e as coisas tomam uma dimensão espetacular, gerando uma falsa consciência, uma ilusão de unificação, uma alienação social, tendo nas imagens a concretização dessa alienação. E quando associadas a um desejo, as imagens passam a possuir uma intenção modificadora e, portanto, portadoras de enunciados transformadores, que não deixam de ter seu papel ideológico na criação de arquivos do imaginário, por meio de imagens que são representativas e comprobatórias. Esse conjunto imagético engloba aspectos socioculturais que desencadeariam pensamentos previsíveis (SONTAG, 2003).

a ideologia que irá sepultar certos fatos ou recuperar outros, valorizando-os como expressão verdadeira de nacionalidade. A fotografia sempre esteve – e sempre estará – à disposição das ideologias, prestando-se ao mais diferentes usos. (KOSSOY,1999)

A imagem fotográfica, por suas especificidades técnicas, contribui para um novo modo de olhar o mundo circundante. A técnica permitiu que se congelasse o tempo num instante, modificando a percepção de tempo/espço que conhecíamos. Além disso, a relação com o significado do que era considerado o *real* foi fortemente alterada pelo uso das fotografias. As relações entre todos os tipos de “coisas” se alteraram, sendo uma das causas um processo histórico, em que tudo passou a ser efêmero, descontínuo e

fragmentado, tendo na imagem fotográfica uma aliada para a dispersão dos novos valores (HARVEY, 2006) denominada assim, como “sociedade do espetáculo:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens as simples imagens tornam-se seres reais [...] o espetáculo como tendência de fazer ver [...] o mundo que já não se pode tocar.(DEBORD, 2006)

A construção do espetáculo é uma forma de separação, de alienação e de dominação na sociedade para produzir uma falsa consciência de existir, na tentativa de criar a idéia de uma sociedade unificada. Nessa configuração social, o espetáculo é uma espécie de "catalisador" da dominação econômica. Essa alteração se estabeleceu ainda na época da Revolução Industrial, quando as relações de trabalho se alteraram com a necessidade de uma produção em massa e da concretização de um mercado mundial, modificando, conseqüentemente, a vida social e tendo a mercadoria como produto dessa alteração. A produção de material excedente e a constituição progressiva da classe trabalhadora como consumidora alteraram as realizações humanas, que deixaram o universo do *ser* para o do *ter*. Com a vida social totalmente envolvida pelos resultados acumulados da economia, o *ter* evoluiu para o *aparecer*, concretizando-se no prestígio imediato a sua função principal. Nesta “sociedade do espetáculo”, a transformação do *ser* em *ter* se alterou por um aspecto inerente à mercadoria, o *fetich*:

O princípio do fetiche da mercadoria, a dominação da sociedade por ‘coisas supra-sensíveis embora sensíveis’, se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se faz reconhecer como o sensível por excelência. (DEBORD, 2006).

A exposição para a sociedade de um número excessivo de imagens produz um desejo que evidencia a necessidade de consumo. É por meio dos elementos constitutivos das imagens e do enunciado que elas proclamam que as mercadorias são propagadas para todos. Esse movimento configura uma uniformidade que pode acarretar massificação. (DEBORD, 2006).

Na “sociedade do espetáculo”, as imagens transformam-se no local das relações sociais e por sua vez passam a determinar o que seria a realidade. Para essa determinação, são portadoras de verdades em forma de enunciados, propagando, assim, determinado discurso, como nos conta Michel Foucault (2005, p. 49), em *A ordem do discurso*:

O discurso nada mais é que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as causas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à intencionalidade silenciosa da consciência de si (...) o discurso (...) é um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo caso, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos. O discurso se anula, assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante.

Quando atrelado a um posicionamento político, configura-se um fato, não existindo brechas para que esse discurso se exponha como falho ou possa ser posto em questão. Só poderá ser substituído por outro por meio de novas elaborações imagéticas. Porém para a construção destes discursos faz-se necessária à relação com alguma instituição, sejam religiosas, políticas ou filosóficas.

Essas instituições sociais necessitam como meio de sobrevivência, difundir (ou criar) verdades. Logo a construção do discurso está relacionada com a criação da “vontade de verdade”.

verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, da enunciação para o próprio enunciado: para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação a sua referência (...) uma certa divisão se estabeleceu, separando o discurso verdadeiro e o discurso falso. (FOUCAULT, 2005, p. 15).

E no caso do fotojornalismo é através da fixação e difusão, que estas criam o discurso que se propaga por nossa sociedade. Onde a lógica da construção cultural se dá pela forma de mercadorias e, portanto, portadora de um caráter de valor, as imagens exprimem a “sociedade do espetáculo”, atuando na formação da subjetividade do indivíduo. Ele seria o reflexo das imagens que deseja ser. Tem-se, então, o engrandecimento do “poder de sedução da imagem espetacular que se realiza nas propriedades do fetiche” (KEHL, 2004).

A “sociedade do espetáculo” com sua característica de massificação produz os enunciados discursivos em excesso, modificando nossa capacidade de absorção e crítica aos discursos propagados. A construção do discurso pelas instituições tem como forma de transmiti-los a partir do conjunto de enunciados já cristalizados aos símbolos imagéticos.

A mídia e a telecomunicação tendem a duplicar as antigas relações orais e escriturais (...) A opinião e o gosto coletivo, por sua vez, serão trabalhados por

dispositivos estatísticos e de modernização como os que são produzidos pela publicidade e a indústria cinematográfica. (GUATTARI, 1993, p. 190).

Os enunciados presentes na imagem fotográfica se transformam quando associada a determinado discurso institucional. Na “sociedade do espetáculo” a produção excessiva de imagens nos bombardeia diariamente, configurando um ‘anestesiamento’ crítico dessa produção. Perde-se a capacidade de leitura e de percepção das imagens em razão do aumento na produção imagética, fixando somente os estereótipos simbólicos e retendo-nos somente à superfície. Isso refletirá na formação da subjetividade que Khel e Guattari discutiram em seus trabalhos.

Essa massificação, além de contribuir para a perda da capacidade de ler imagens, influencia o indivíduo e este não se choca mais com os acontecimentos no mundo perdendo o senso crítico, o discernimento e a possibilidade de sentir. No mundo moderno, o indivíduo é, a todo instante, exposto às múltiplas situações que produzem traumas, anestesiando-o e empobrecendo-o “correspondentemente, passando a armazenar cada vez menos traços miméticos” (ROUANET, 1990).

Em contrapartida ao fluxo intermitente de imagens e à conseqüente saturação de temas imagéticos, percebe-se um movimento contrário à absorção. Encontra-se um congelamento do sentir, não se consegue ficar por muito tempo abalado por certas imagens fotográficas; rapidamente, outra se impõe. Anestesiemo-nos a cada nova imagem que vemos. O mundo tornou-se um grande “corredor” de imagens. Passamos por elas e até vemos através delas, sem perceber que não são a realidade. “O vasto catálogo fotográfico da miséria e da injustiça por este mundo afora familiarizou-nos, de certa maneira, com as atrocidades, fazendo o horrível parecer familiar, remoto” (SONTAG, 2003).

As imagens fotográficas acabaram por ter um papel mercantil, alterando seu aspecto de registrar e congelar o instante para se tornarem produtos consumíveis, que têm, às vezes, a função de contribuir para a cristalização e a banalização de indivíduos. E mesmo que tenhamos um repertório imagético não conseguiremos discernir os meandros da imagem, pois anestesiemo-nos.

A forma espetacular das imagens, vinculadas pela TV ou mídia impressa, além de esvaziar o potencial crítico do indivíduo, transformou-o num *voyeur*. Sempre uma

imagem será substituída por outra, sem termos capacidade crítica para percebê-las. As imagens deveriam ser um “convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostos pelos poderes constituídos” (PARENTE, 1993). Deveriam ser a prova do passado, mas se tornaram banais imagens clichês, e fixaram-se como instantâneas; o presente só choca num primeiro momento fluido para depois se perder e não contribuir para o questionamento humano.

Se uma imagem produzida pelo fotógrafo é o acúmulo de anos de olhar para o mundo e para o universo da arte, onde estes constroem seu repertório imagético, e para se construir uma boa imagem é necessário o conhecimento de um universo vasto de composição. Os produtores atuais de imagens, não conseguem encontrar um vasto repertório para seu olhar, pois as imagens que são publicadas através dos meios de comunicação ajudam a construir o olhar imagético da sociedade, ocorre um empobrecimento da publicação e conseqüentemente os fotógrafos que são uns dos agentes desta construção social refletirão na produção imagética a sociedade em que se inserem. Uma sociedade que está a cada dia mais pobre artisticamente, onde as imagens sejam de qual tema for não chocam mais, não conseguem mais trazer para a população a crítica do momento para que haja uma mudança radical e profunda nas relações sociais.

Mesmo que as imagens sejam produzidas em excesso, mesmo que haja a cristalização e banalização os meios de comunicação não deveriam criar artifícios para que o empobrecimento imagético prevalecesse. Como visto anteriormente, a legenda é um recurso utilizado na imagem fotográfica e deveria ser utilizada pelos meios para enriquecer a produção e assim acrescentar positivamente a construção do imaginário. Porém presenciamos o inverso o meio passa a ser a principal forma de circulação da banalização. A propagação do discurso ideológico de cada meio prevalece sobre a produção do fotógrafo e sua construção.

### As Imagens e algumas percepções

No segundo semestre do ano de 2010 iniciamos a pesquisa empírica nos principais nos jornais e revistas veiculados no Brasil e em Portugal. A Primeira fase desta pesquisa foi concluída ainda na cidade de Lisboa onde coletou-se no total de mais

ou menos 287 imagens dos jornais; Diário de Notícia, Público, Século e as revistas Flama e Visão. Nesta investigação procuramos reproduzir todas as imagens que tinham como mote as guerras trabalhadas. Para fazermos o paralelo com as imagens produzidas nos jornais brasileiros e assim questionar a construção de uma produção imagética massificada e banalizada das guerras trabalhadas.

No ano de 1961 nas 61 imagens encontradas, sendo estas principalmente publicadas na capa, devido à diagramação da época. Encontramos a “ausência” de imagens nos primeiros meses, mas a presença de uma discussão constante sobre o questionamento das colônias africanas, principalmente as portuguesas, pela ONU. Somente em março as publicações começam a publicar mais imagens e matérias referente as colônias portuguesas, concentrando em Angola. O caso do seqüestro do navio Santa Maria ganha destaque e a partir deste fato começa-se a falar mais dos acontecidos nas colônias portuguesas. Porém, é preciso ressaltar a existência da censura aos meios de comunicação pelo governo de Salazar-Marcelo Caetano. As imagens publicadas exaltavam o Governo e o lado nacionalista português. E a tentativa de mostrar que brancos e negros viviam em harmonia nas colônias ultramarinas.

As imagens reproduzidas das mídias no ano de 2007 foram surpreendentes. Inicialmente constatamos que a cobertura da mídia portuguesa (em imagem) é mais rica em relação a brasileira. Mesmo com a publicação de imagens de agências internacionais, as publicações pesquisadas, buscam com a diagramação e o conteúdo (construção pictórica da fotografia) mostrar uma realidade a partir das imagens. Não subestimam a visão do espectador, e assim ousam na publicação de imagens com primeiro planos fortes e contra luz marcante. Mas uma das questões que trouxemos do Brasil (procurar as imagens do conflito israelo-palestiniano e do narcotráfico em favelas cariocas) esbarrou numa variável que não contávamos. Portugal através da OTAN (NATO) está com tropas no Afeganistão. Assim a revista pesquisada, *Visão*, produz uma reportagem fotográfica sobre a vida dos soldados portugueses no país do conflito. Sendo assim constatamos que pelo menos na revista o foco principal em relação aos conflitos armados, é a guerra onde Portugal atua com sua tropa. Não quer dizer que não exista imagens da Palestina, mas o tratamento conferido a temática Afeganistão é maior. Enquanto a violência na favela carioca é pouco explorado. O Brasil aparece pouco, e

quando se torna pauta o assunto é variado entre econômico, escândalo político, acidente da TAM e por ultimo a violência nas favelas.

### Referências Bibliográfica

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: Magia e técnica, arte e política ensaios sobre literatura e história da cultura. 07ª edição. São Paulo, Brasiliense v.01, 1994a.
- \_\_\_\_\_. *Pequena história da fotografia*. In: Magia e técnica, arte e política ensaios sobre literatura e história da cultura. 07ª edição. São Paulo, Brasiliense v.01, 1994b.
- BRACONS, José. *Saber ver a arte gótica*. 1ª edição. São Paulo, Martins Fontes. 1992.
- BURKE, Perter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, Edusc, 2004.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- DYER, Geoff. *O instante contínuo uma história particular da fotografia*. São Paulo, Companhia da Letras, 2008
- FOUCALT, Michael. *A ordem do Discurso*. São Paulo, Loyola, 2005.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. 02ª edição. Lisboa, Vega, 1995.
- FABRIS, Annateresa. A Invenção da Fotografia In: FABRIS, A. (org.). *Fotografia usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1989.
- GUATARRI, Félix. *Da produção da Subjetividade* In: PARENTE, A. (org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Loyola, 2006.
- KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetividade. In: BUCCI, E.; KEHL, Maria Rita (Org.). *Videologias: ensaios sobre a televisão*. 1ª edição São Paulo: Boitempo, 2004.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 1ª edição São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens uma história de amor e ódio*. 1ª edição São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MARANHÃO, Cristina. *O poder da imagem fotográfica. Uma análise das imagens*

*publicadas nas revistas Veja e IstoÉ de Luiz Inácio Lula da Silva durante as campanhas presidenciais de 1989 e 2002. Dissertação de Mestrado PUC-SP 2007.*

\_\_\_\_\_. Diga “X”! : A utilização da fotografia na construção da imagem política dos candidatos a presidência de 2006, In Revista Aurora. Vol. 4, Neamp/PUC-SP.

PARENTE, André. *Os Paradoxos da Imagem-Máquina* In: PARENTE, A. (org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Do Trauma á Atrofia da Experiência*. In: Édipo e o anjo itinerários freudianos em Walter Benjamin. 02ª edição. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. \_\_\_\_\_ . *Ensaio sobre a fotografia*. 02ª edição. Rio de Janeiro, Arbor, 1981.

#### Periódicos

*O Estado de S. Paulo* 06/09/2005, 18/06/2007, 06/10/2007

*O Globo* 29/06/2007

*O Diário de Notícias* jan/fev/mar 1961; maio/junho/julho 2007

*O Século* jan/fev/mar 1961

*O Público* maio/junho/julho 2007

*Flama* jan/fev/mar 1961

*Visão* maio/junho/julho 2007