
A FOTOGRAFIA COMO MEDIADORA NA RELAÇÃO DO EU COM O OUTRO

Fátima Lopes Cardoso

IC Nova – Instituto de Comunicação da Nova

RESUMO: Como é que o observador reage quando confrontado com a visualidade de realidades chocantes que lhe são distantes, no tempo ou no espaço, mas que a fotografia convoca para a sua presença, transformando-as em imagens mentais? Susan Sontag, no livro *Olhando o Sofrimento dos Outros*, refere que as pessoas reagem de forma tão díspar como “um apelo à paz. Um grito de vingança. Ou simplesmente a aturdida consciência, continuamente alimentada pela informação fotográfica, de haver coisas terríveis que acontecem (2003:19).

Sem estudos desenvolvidos sobre a capacidade de a fotografia interferir na realidade representada, a documentação histórica demonstra, no entanto, que, mesmo que sejam profundamente incómodas, as imagens do Outro em situações de miséria possibilitam – ainda que de forma breve – uma relação do Eu, observador, com o Outro, as vítimas que habitam as centenas de fotografias de conflitos, registados ao longo do século XX. Mostradas ao mundo através dos *media*, entre 1954 e 1975, as “fotografias de choque” da Guerra do Vietname, por exemplo, provocaram manifestações de apelo à paz, com as populações nas ruas a exigir o fim de uma guerra demasiado longa e, pelo que lhes era mostrado nas imagens, sem qualquer sentido.

Este artigo reflete sobre o papel que a fotografia exerceu e exerce nesta tomada de consciência do Outro e na capacidade ou incapacidade de o observador se colocar no seu lugar quando confrontado com registos fotográficos que denunciam a fragilidade da condição humana, levando-o, de alguma forma, a mobilizar-se contra as injustiças do mundo, intervenções tão necessárias nos tempos em que vivemos.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; imagens-choque; o Eu e o Outro.

Índice

1	Imagens de Choque	1
2	Observadores comprometidos	3
3	A fotografia e a memória coletiva	4
	Referências	5

1 Imagens de Choque

LINGUAGEM omnipresente na cultura Ocidental, em especial, nos meios de comunicação de massas, a fotografia ajudou a construir a História e, em certos momentos, parece ter tido o poder

de contribuir para alterar o rumo da Humanidade, servindo como mediador na relação do Eu com o Outro e exercendo, numa dimensão mais qualitativa que quantitativa, uma imposição de mudança perante uma situação de conflito. Volvidas décadas sobre alguns dos momentos bélicos que marcaram a Era Moderna, ainda hoje é a fotografia que ajuda a não esquecer as centenas de vidas humanas que se perderam entre escombros e bombardeamentos, como se lhes prestasse uma eterna homenagem.

Recordando as vidas que se perderam nos terríveis conflitos do século XX, em *Entre Nós-Ensaio sobre Alteridade*, o filósofo Emmanuel Lévinas escreveu sobre este passado recente repleto de sofrimento

da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e do(s) seu(s) autor(es). O artigo, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

© 2019, Fátima Lopes Cardoso.

© 2019, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo deste artigo está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transforma-

mento, mas que se acreditava encerrado à entrada de um novo milénio – antes de os Atentados de 11 de Setembro terem mostrado que a mais tenebrosa realidade pode ser possível:

“Nobre pensamento que é a honra de uma modernidade ainda incerta, titubeante, que se anuncia na saída de um século de sofrimento sem nome, mas no qual o sofrimento do sofrimento, o sofrimento pelo sofrimento inútil de outro homem, o justo sofrimento em mim pelo sofrimento injustificável de outrem, abre sobre o sofrimento a perspectiva ética do inter-humano. Nesta perspectiva faz-se uma diferença radical entre o sofrimento em outrem no qual é, para mim, imperdoável e me solicita e me chama, e o sofrimento em mim, minha própria aventura do pensamento, cuja inutilidade institucional ou congénita pode tornar um sentido, o único de que o sofrimento é susceptível, tornando-se m sofrimento pelo sofrimento, mesmo inexorável, de alguém. (1974: 134-135).

O caso mais evidente deste “sofrimento inútil” a que se refere o filósofo francês aconteceu quando o mundo foi abalado pelo horror da guerra ao ver, nas páginas dos jornais, a imagem de várias crianças a fugirem da aldeia onde viviam, no Vietname, a 8 de Junho de 1972. Em primeiro plano, surge um rapaz que chora em total desespero. No centro da fotografia, encontra-se todo o impacto da imagem: uma menina de nove anos foge dos bombardeamentos completamente nua, depois de aviões norte-americanos terem regado a sua aldeia com napalm, um líquido extremamente destruidor, que lhe queimou as vestes e o corpo. A expressão de horror é visível nos rostos de todas as crianças na imagem, mas a daquela menina, sem roupa, representa o pior que existe numa guerra: a perda da condição humana. A sua presença, desprotegida e cuja dignidade foi violada, fere. A foto era tão chocante e poderosa que os editores da *Associated Press* ainda hesitaram em publicá-la.

A criança sobreviveu, apesar das queimaduras graves em 90 por cento do corpo, depois de Nick Ut, autor da foto, a ter levado para um hospital de Saigão. A Menina de Napalm, como foi intitulada a fotografia, tornou-se um símbolo da anti guerra. Se a imagem tivesse sido arquivada sem publicação, aquele momento de horror ter-se-ia dissipado, sem deixar memórias materiais ou referências capazes de influenciar o mundo. A fotografia de Nick

Ut exerceu um poder tão forte na consciência coletiva, na aproximação do Eu para com o Outro e da sua “alteridade”, que se tornou um ícone do fotojornalismo. O poder que a fotografia documental exerceu, durante a Guerra do Vietname, é lembrado por Gabriel Bauret.

“A fotografia tem permitido, por vezes, condenar conflitos: diz-se, por exemplo, que ela conseguiu influenciar a opinião pública norte-americana, levando-a a desempenhar um papel importante no processo de retirada do exército do Vietname. A tal ponto que, em 1991, foi exercido um severo controlo sobre os movimentos e as actividades da imprensa e, em particular, dos fotógrafos que cobriam os acontecimentos in loco.” (2006: 44).

Se os *media* e, em particular, a fotografia realmente exerceram algum papel para o fim da guerra do Vietname, o trabalho de Philip Jones Griffiths, falecido em março de 2008, foi determinante para mostrar a falta de humanismo dos soldados norte-americanos para com os vietcongues. Como escreve Maria Lucília Marcos, em *Princípio da Relação e Paradigma Comunicacional*:

“Os processos comunicacionais geram e apaziguam conflitos, escavam divergências e constroem as bases do entendimento – e este carácter ambivalente, simultaneamente constitutivo e regulador, investe a comunicação como condição de possibilidade de toda a experiência humana (2007: 38).

O fotógrafo passou três anos da sua vida a fotografar as situações horrendas vividas pelos civis vietnamitas e a crueldade com que os vietcongues eram tratados quando capturados pelo exército norte-americano. O resultado mais nobre da dedicação de Griffiths foi consciencializar a América de que o seu governo nem sempre mostrava a realidade da guerra, questionando o próprio heroísmo, tantas vezes proclamado pela Casa Branca. O livro *Vietnam Inc.*, que reúne grande parte desse trabalho fotográfico de Griffiths, é o retrato desses anos de desilusão.

As consequências de vários conflitos foram também desmascaradas graças às imagens de fotógrafos humanistas como Robert Capa, Joe Rosenthal, Eddie Adams, Kyōichi Sawada, entre tantos outros. Da mesma forma que o trabalho de W. Eugene Smith revelou o sofrimento causado pela

poluição industrial na baía de Minamata. Crianças que nasceram com profundas deformações físicas por causa de atentados ecológicos no Japão são mostradas ao mundo, em nome de uma causa.

Realidades distantes tornaram-se próximas das pessoas através dos registos fotográficos de profissionais que arriscaram a vida para serem testemunhas do seu tempo. O norte-americano Larry Burrows morreu no Vietname, o francês Gilles Garon desapareceu no Camboja e o próprio Robert Capa faleceu num rebentamento de uma mina na Indochina, a 25 de Maio de 1954, depois de ter feito a cobertura da Guerra Civil Espanhola, onde obteve a célebre e controversa foto do miliciano que tomba perante uma bala franquista, da Guerra Civil Chinesa e da II Guerra Mundial. Antes de perderem a vida, estes e outros fotógrafos eternizaram o sofrimento de muitos cidadãos inocentes e desprotegidos perante a incúria dos decisores políticos.

Outro retrato inesquecível do poder da fotografia documental na tomada de consciência social foi a imagem da menina colombiana Omayra Sanchez, que, em 1985, ficou três dias enterrada no lodo, água e restos de sua casa e presa aos corpos dos próprios pais, vítima do vulcão Nevado do Ruiz, durante a erupção que arrasou o povoado de Armero, Colômbia. Quando os paramédicos de recursos escassos tentaram ajudá-la, comprovaram que era impossível, já que para resgatá-la precisavam de lhe amputar as pernas e a falta de um especialista para a cirurgia resultaria na morte da menina. Omayra mostrou-se forte até o último momento de sua vida, segundo os paramédicos e os jornalistas que a rodeavam. Sobreviveu durante três dias, como símbolo da força e coragem.

O fotógrafo Frank Fournier fez uma foto de Omayra que deu a volta ao mundo e originou uma controvérsia a respeito da indiferença do governo colombiano com respeito às vítimas de catástrofes. A fotografia foi publicada alguns meses após a sua morte. As câmaras de televisão também captaram a agonia de Omayra. No entanto, foram criticadas porque tiveram a capacidade de explorar a dor desta miúda de 13 anos, mas não de a salvar.

À saída do século XX, são também as imagens de Peter Turnley, da Corbis, que denunciam o sofrimento humano nas expressões de uma mãe e de um filho cujos rostos surgem amontoados à janela de autocarro enquanto fogem da fronteira do Kosovo para um campo de concentração de refugiados, na Macedónia, em 1999. Apesar da situação que enfrentam, nos olhos da criança que fixam a câmara, há um rasgo de esperança que inspira a

Humanidade. O mesmo sentimento de dor está refletido nos olhos vermelhos de Mastafa, um albanês do Kosovo, que mostra para a câmara as imagens dos seus dois filhos, que julgavam terem sido assassinados pelos sérvios. O retrato foi registado após ter sido libertado pelas tropas sérvias, a caminho da fronteira para a Albânia. Peter Turnley não se reduziu à condição de fotógrafo e, mais tarde, foi à procura de Mastafa para lhe dizer que, afinal, os seus filhos estavam vivos.

2 Observadores comprometidos

Em sentido inverso, em certos episódios que a própria imagem documenta, a fotografia também parece ter sido testemunha – e até cúmplice – de atos violentos entre as forças opostas. Susana Sontag abre o livro *Olhando o Sofrimento dos Outros* (2003), precisamente, com a referência à fotografia de Eddie Adams, “Execução em Saigão”, que mostra o momento em que o general Loan, do Vietname do Sul – a fracção apoiada pelo exército norte-americano – dispara sobre um preso, alegadamente um vietcongue, exibindo o seu poder para as câmaras dos repórteres. Citando Sontag:

“A fotografia de Adam mostra o momento em que a bala foi disparada; a vítima, com um esgar, ainda não começou a cair.”

Na mesma obra, a autora lembra como Virginia Woolf recorre, no livro *Os Três Guinéus*, a fotografias de corpos mutilados da Guerra Civil espanhola para chegar a um consenso de como homens e mulheres, em 1938 e apesar dos papéis diferentes que a sociedade lhes confiava, se sentiam perante a observação de fotografias captadas após ataques bélicos, classificando as “imagens de choque” de serem “um horror e um nojo”.

“As fotografias invocadas por Woolf de facto não mostram o que a guerra, a guerra enquanto tal, faz. Mostram um particular modo de travar a guerra, um modo na época normalmente designado como «bárbaro», em que o alvo são so civis. O general Franco recorria às mesas táticas de bombardeamento, massacre, tortura, assassínio e mutilação de prisioneiros que tinha aperfeiçoado quando comandante militar, em Marrocos, na década de 20” (Sontag, 2003: 16).

Numa apropriação à ideia da autora, hoje, olhamos à distância “o sofrimento dos outros”, nas

dezenas de imagens que ficaram da Guerra Civil Espanhola, registadas por Robert Capa, Gerda Taro, que perdeu a vida nesta altura, Chim, W. Eugene Smith, entre outros repórteres fotográficos históricos. Conseguimos sentir o sofrimento do Outro, de forma mais presente e próxima através das imagens do que qualquer reportagem escrita de Ernest Hemingway, Martha Gellhorn ou Alvah Bessie, entre tantos outros repórteres de renome que estiveram, em Espanha. Como acreditava Arthur Rothstein:

“As imagens fotográficas poderosas são fixadas na memória mais rapidamente do que as palavras, porque o fotográfico não precisa de intérprete. Significa a mesma coisa em todo o mundo” (1956: 5).

Embora admita que as “imagens de choque” sejam necessárias para o observador ganhar consciência do “sofrimentos dos outros”, Sontag tem uma posição crítica para com estas imagens:

“A consciência do sofrimento que se vai acumulando num número selecionado de guerras que ocorrem por todo o lado é algo fabricado. Principalmente na forma como é registado pelas câmaras, surge num relâmpago, é partilhado por inúmeras pessoas e desaparece da nossa vista. Ao contrário do registo escrito – que, dependendo da complexidade do pensamento, das referências e do vocabulário se dirige a um grupo de leitores mais vasto ou mais restrito –, a fotografia tem apenas uma linguagem e potencialmente destina-se a todos” (2015: 26).

3 A fotografia e a memória coletiva

Respeitados por uns e considerados “predadores” por outros, se os fotojornalistas não estivessem presentes em acontecimentos chave da História, muitos acontecimentos teriam caído no esquecimento ou não lhe teria sido conferido o impacto que obtiveram no espaço público e na formação de opinião.

“Imagens contínuas (televisão, vídeo, cinema) rodeiam-nos incessantemente, mas quando se trata de nos lembrarmos, a fotografia morde mais fundo. A memória congela as imagens; a sua unidade de base é a imagem individual. Numa era de sobrecarga de informação, a fotografia fornece

um meio rápido de apreender uma coisa e uma forma compacta de memorização. A fotografia é como uma citação, uma máxima ou um provérbio. Todos nós armazenamos mentalmente centenas de fotografias, disponíveis para serem lembradas instantaneamente (Sontag, 2015: 28).

Nos Atentados de 11 de Setembro, por exemplo, o mundo sentiu, através dos ecrãs de televisão, o desespero das vítimas, mas, em particular, pela imagem fotográfica com pessoas a saltarem das torres gémeas do *World Trade Center*, captada pela teleobjetiva de Richard Drew, um fotógrafo que se encontrava no local. Muito se especulou sobre quem seria o homem suicida que aparece na fotografia que preencheu as primeiras páginas dos jornais. A identidade – e a individualidade – deste homem foi ignorada para representar as mais de três mil pessoas que perderam a vida nesse dia. Os que assistiram em direto ao desespero das vítimas tomaram consciência e sentiram a sua dor e angústia através das imagens.

A segurança e a paz social que tínhamos como garantidas num dos lugares mais desenvolvidos do mundo esboroaram-se, após o ataque perpetrado pela organização fundamentalista islâmica al-Qaeda. Naquele momento e ao visualizar as imagens ainda inverosímeis que chegavam através das principais televisões norte-americanas, o mundo ocidental tomou consciência da sua vulnerabilidade, conferindo ainda mais sentido às palavras de Lévinas:

“O pensamento começa, precisamente, quando a consciência se torna consciência da sua particularidade, ou seja, quando concebe a exterioridade para além da sua natureza de vivente, que o contém; quando ela se torna consciência de si ao mesmo tempo que a exterioridade que ultrapassa a sua natureza, quando ela se torna metafísica. O pensamento estabelece uma ligação com uma exterioridade não assumida. Como pensante, o homem é aquele para quem o mundo exterior existe (1974: 36).

Mais do que a fotografia, a imagem, quer seja fotográfica ou televisiva, quando assume a posição de refletir a realidade, é tão poderosa que pode mudar para sempre o rumo da História.

“Aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete

mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes: 2005: 17).

O exemplo mais fiel é as imagens recolhidas pelo jornalista inglês Max Stahl, no cemitério de Santa Cruz. Se ele não tivesse filmado o massacre de centenas de timorenses, não haveria provas imediatas do terror e da tortura dos indonésios ao povo de Timor Lorosae. Possivelmente, o mundo não se teria manifestado em favor da independência e o país continuaria sob o jugo indonésio até à actualidade.

Em Portugal, também existem inúmeros exemplos em que a fotografia documental ajudou a aproximar o Eu do Outro e a estabelecer uma relação entre desconhecidos. A alegria estampada no rosto de centenas de civis e de soldados ostentando cravos vermelhos no cano da espingarda, a 25 de Abril de 1974, foi captada pelas câmaras de Alfredo Cunha, Eduardo Gageiro e, entre outros, Carlos Gil.

A fotografia, que tantas vezes atribuiu um rosto à desumanização que influenciou a linha de pensamento de Emmanuel Lévinas num dos períodos mais conturbados da história contemporânea, também poderá servir, tal como defendia o filósofo, para nos indicar o caminho para o Outro, para a “alteridade humana”, aceitando a diferença, e para a própria emergência da Ética. Algumas imagens fotográficas – precisamente, pela sua forte carga de violência – apelam ao fim da violência, tal como o pensamento de Lévinas. Podem, em certa medida e pela sua forte conotação, funcionar como o “face-a-face”, mesmo que Lévinas defendia que a “a dor do Outro é irrepresentável...”.

Contrariamente e apesar de a fotografia ser tida como um instrumento da comunicação de massas, a posição de observador de uma fotografia pode devolver ao Homem a relação interpessoal que a sociedade de massas tende a perder, extinguindo a indiferença pelo Outro. Ao colocarmo-nos no papel de observador contemplativo de uma imagem,

retomamos o papel de pessoa singular que olha e atribui um significado ao que vê. E como acreditava Lévinas, como indivíduos tendemos a ser mais sensatos. Ao contrário do que está estabelecido, a fotografia pode também ser uma alternativa ao egoísmo e à auto-exclusão próprios do ser humano, que a filosofia de Lévinas contraria.

Referências

- Barthes, R. (1989). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bauret, G. (2006). *A Fotografia – História, Estilos, Tendências, Aplicações*. Lisboa: Edições 70.
- Bourdieu, P. (1965). *Un Art Moyen, Essai Sur les Usages Sociaux de la Photographie*. Paris : Éditions Minuit.
- Esteves, J. (2005). *O Espaço Público e os Media* Lisboa: Edições Colibri.
- Fontcuberta, J. (1997). *El Beso de Judas, Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Habermas, J. (1987). *Théorie de L’Agir Communicationnel*. Paris: Fayard Gallimard.
- Lévinas, E. (1974). *Autrement Qu’Être ou Au-Delà de L’Essence*. Paris: Kluwer Academic.
- Marcos, M. (2007). *Princípio da Relação e Paradigma Comunicacional*. Lisboa: Colibri.
- Rodrigues, A. (1999). *As Técnicas da Comunicação e da Informação*. Lisboa: Editorial Presença.
- Rothstein, A. (1979). *Words and Pictures*. New York: Amphoto.
- Sontag, S. (2015). *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Quetzal.