

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DO SINOS  
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

Orleães Alan Mendonça Furtado

O DISCURSO DO FOTOJORNALISMO INDEPENDENTE  
NA GUERRA DO IRAQUE

São Leopoldo  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Orleães Alan Mendonça Furtado

O DISCURSO DO FOTOJORNALISMO INDEPENDENTE  
NA GUERRA DO IRAQUE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Processos Midiáticos, linha de pesquisa Linguagem e Práticas Jornalísticas.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Beatriz Alcaraz Marocco

São Leopoldo

2008

Ficha catalográfica

F992d Furtado, Orleães Alan Mendonça  
O discurso do fotojornalismo independente na guerra do Iraque /  
por Orleães Alan Mendonça Furtado. – 2008.  
259 f. : il. ; 30cm.

Dissertação (mestrado) — Universidade do Vale do Rio dos  
Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação,  
2008.

“Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Beatriz Alcaraz Marocco, Ciências da  
Comunicação”.

Catálogo na Publicação:  
Bibliotecária Vanessa Borges Nunes - CRB 10/1556

## **Agradecimentos**

Minha família, pela confiança e pelo apoio.

Dr<sup>a</sup>. Beatriz Alcaraz Marocco, pela orientação, e paciência.

Professores do PPGCOM da UNISINOS,  
em especial Dr. José Luiz Braga e Dr. Fabrício Silveira.

Dr<sup>a</sup>. Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves (UFRGS),  
pela participação na banca final e por todas as sugestões.

Dr. Elihu Katz, Dr. Michael Griffin e Dr. Tony Walter,  
pelos artigos que cordialmente enviaram.

Paula Fontene lle, por toda ajuda na pesquisa.

Kael Alford, Thorne Anderson e Rita Liestner, por todas as conversas.

Os amigos do PPGCOM da UNISINOS.

Eles irão à guerra, mas  
não como uma matança, e sim  
como um trabalho sério. Tudo  
terão esquecido. Mas vocês  
nada deverão ter esquecido.  
Vocês receberão aguardente na garganta  
como todos os outros.  
Mas deverão permanecer sóbrios.  
Na guerra muitas coisas crescerão  
ficarão maiores  
as propriedades dos que possuem  
e a miséria dos que não possuem  
as falas do Guia  
e o silêncio dos guiados.

**Bertolt Brecht**

Levanto la vista y miro a lo lejos. Veo fuego y llamas,  
campos desolados, aldeas saqueadas. ¡Monstruos! ¿Hasta  
dónde lleváis los infortunios? Oigo un ruido horrible; ¡qué  
tumulto! ¡Qué gritos! Me aproximo; veo una matanza,  
diez mil hombres asesinados, los muertos amontoados, los  
moribundos pisoteados por los caballos, por doquier la  
imagen de la muerte y la agonía. ¡Éste es el fruto de  
vuestras pacíficas instituciones! De lo más hondo de mi  
corazón surgen piedad e indignación.

**Jean-Jacques Rousseau**

*L'État de guerre*

**RESUMO:** o presente trabalho investiga o fotojornalismo independente produzido durante a Guerra do Iraque (2003), ao tomar como objeto de análise o livro de fotografia *Unembedded: four independent photojournalists on the war in Iraq* (2005). O objetivo central dessa investigação é entender o que um livro de fotografias pode endereçar ao leitor justamente num conflito que recebeu uma extensa cobertura jornalística em outros meios de comunicação. O desenvolvimento da pesquisa está centrado em três abordagens: a examinação do livro de fotografia enquanto um processo comunicacional (uma prática fotojornalística diferenciada), a observação dos fotojornalistas independentes durante a guerra e uma análise específica do discurso do livro *Unembedded*. O estudo está ancorado teórica e metodologicamente em quatro autores centrais: a Semiótica de Roland Barthes e Umberto Eco acerca da fotografia e do signo visual; as abordagens do discurso fotojornalístico de John Tagg (estabelecidas a partir de uma leitura de Michel Foucault); e os estudos de Sociologia da Violência de John Keane. Percebeu-se que o livro *Unembedded* endereça, através de uma lógica discursiva particular, uma reflexão sobre as conseqüências da guerra na sociedade iraquiana e, ao mesmo tempo, um diálogo sobre a alteridade cultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotojornalismo. Livro de fotografia. Discurso. Guerra do Iraque.

**ABSTRACT:** this work investigates the independent photojournalism produced during Iraq War (2003), taking as objects of analysis the photographic book *Unembedded: four independent photojournalists on the war in Iraq* (2005). The main objective of this investigation is understood what a book can address to a reader in a war that received a huge coverage in the mainstream media. The progress of the research is based in three ways: the examination of the photographic book while a communicative process (a specific practice in photojournalism), an examination of the independent correspondents during the war and a specific analysis of the book's discourse. The study is theoretically and methodologically based in four central authors: the Semiotics studies of Roland Barthes and Umberto Eco about the photography and the visual communication; the analysis of the photojournalism in John Tagg (establish through the Michel Foucault's perspective); and the studies about Sociology of Violence in John Keane. It realized that the book *Unembedded* addresses, by a specific discourse and logic, a reflection about the consequences of war in the Iraqi society and, at the same time, a dialogue about the cultural difference.

**KEYWORDS:** Photojournalism. Photographic book. Discourse. Iraq War.



## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Newsha Tavakolian. <i>Newsweek</i> . 24 de fevereiro de 2003 .....	18
Fig. 2 - Roger Fenton. Guerra da Criméia .....	64
Fig. 3 - Ernst Friedrich. <i>Krieg dem Krieg!</i> 1924 .....	67
Fig. 4 - Robert Capa. Morte de um soldado republicano. 1936.....	69
Fig. 5 - <i>Life</i> , 20 de setembro de 1943 .....	73
Fig. 6 - Malcolm Browne. Maio de 1963 .....	78
Fig. 7 - Kenneth Jarecke. <i>Time</i> . 30 dezembro de 1991.....	86
Fig. 8 - Peter Turnley. 1991 .....	93
Fig. 9 - <i>Time</i> . 21 de março de 2003, p. 46-47.....	106
Fig. 10 - Capa do livro <i>Unembedded</i> .....	116
Fig. 11 - Kael Alford. <i>Unembedded</i> .....	133
Fig. 12 - Thorne Anderson. <i>Unembedded</i> .....	151
Fig. 13 - Rita Liestner. <i>Unembedded</i> .....	154
Fig. 14 - Kael Alford. <i>Unembedded</i> .....	162
Fig. 15 - Gravura de Giovanni Piranesi.....	163
Fig. 16 - <i>The Illustrated London News</i> , 1940 .....	164
Fig. 17 - Ghaith Abdul-Ahad. <i>Unembedded</i> .....	165
Fig. 18 - Ghaith Abdul-Ahad. <i>Unembedded</i> .....	166
Fig. 19 - Kael Alford. <i>Unembedded</i> .....	169
Fig. 20 - Giotto di Bondone, <i>A Madona e o Menino</i> . Rafael Sanzio, <i>Madona Sistina</i> .....	173
Fig. 21 - Jacques-Louis David. <i>O rapto das sabinas</i> . Detalhes.....	175
Fig. 22 - Kyoichi Sawada. Vietnã, 1965.....	178
Fig. 23 - Warren Zinn. <i>Newsweek</i> , 7 abril 2003. Damir Sagoli, <i>Time</i> , 24 novembro 2003	180
Fig. 24 - Ghaith Abdul-Ahad. <i>Unembedded</i> .....	188
Fig. 25 - Ghaith Abdul-Ahad. <i>Unembedded</i> . Detalhes.....	189
Fig. 26 - Ghaith Abdul-Ahad. <i>Unembedded</i> . Detalhes.....	189
Fig. 27 - Desenho de Otto Dix.....	192
Fig. 28 - Larry Burrows. <i>Life</i> . <i>One ride with Yankee Papa 13</i> , 1965.....	193

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
1.1 A grande guerra pela civilização .....	13
1.2 O discurso dos independentes: um problema .....	17
1.3 Estratégias de observação .....	21
<b>PRIMEIRA PARTE .....</b>	<b>26</b>
<b>2 SOBRE A FOTOGRAFIA, O FOTOJORNALISMO E O DISCURSO.....</b>	<b>27</b>
2.1 Em torno do indicial .....	31
2.2 Fotografia, comunicação e cultura: Roland Barthes .....	38
2.3 O código da cultura: Umberto Eco .....	42
2.4 Fotojornalismo, sociedade e discurso: John Tagg .....	46
2.5 O conceito de discurso em Michel Foucault.....	54
2.5.1 Enunciado e discurso .....	55
2.5.2 Arquivo e <i>corpus</i> .....	60
<b>3 FOTOJORNALISMO E GUERRA: UMA BREVE HISTÓRIA .....</b>	<b>62</b>
<b>4 AS GUERRAS NO IRAQUE (1991-2003).....</b>	<b>80</b>
4.1 O mortífero videogame: a Guerra do Golfo Pérsico (1991) .....	80
4.2 Um novo século, uma nova guerra: Iraque (2003) .....	95
<b>SEGUNDA PARTE .....</b>	<b>114</b>
<b>5 ANÁLISE DO LIVRO <i>UNEMBEDDED</i> .....</b>	<b>115</b>
5.1 Construir a consciência coletiva – a editora .....	116
5.2 Observações sobre o livro de fotografia .....	118
5.3 Onde estão os jornalistas independentes? .....	131
5.4 Aspectos gerais do discurso .....	140
5.5 Os anônimos – a humanidade comum .....	143
5.6 Olhares sobre a cultura .....	153
5.7 Olhares sobre a destruição .....	158
<b>6 NARRATIVAS DA GUERRA SOBRE A VIOLÊNCIA E A MORTE .....</b>	<b>168</b>
6.1 Shoala, 28 de março de 2003 .....	168
6.2 Bagdá, 12 de setembro de 2004 .....	182
<b>7 OBSERVAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>196</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>202</b>
APÊNDICE A – Tabelas do livro <i>Unembedded</i> .....	213
APÊNDICE B – Mapa do Iraque .....	215
APÊNDICE C – Entrevista Kael Alford .....	216
APÊNDICE D – Entrevista Thorne Anderson .....	221
APÊNDICE E – Rita Leistner .....	226
ANEXO A – Department of Defense Embedment Manual.....	243
ANEXO B.....	253
ANEXO C.....	256

## 1 INTRODUÇÃO

A fotografia é uma reação imediata, que leva a uma meditação – **Henri Cartier-Bresson**

A fotografia, ao longo de mais de 150 anos de existência, obteve gradualmente o *status* de arte, prática profissional institucionalizada e objeto sério de estudo acadêmico. Ao mesmo tempo, ela se estabeleceu como um elemento fundamental, talvez indispensável, no jornalismo impresso ou eletrônico. Através da necessidade do jornalismo de objetivar os acontecimentos presentes numa forma específica de cultura material, a fotografia tem ajudado a estabelecer uma percepção dos eventos, das sociedades, das culturas e da própria história. Ao longo do século XX, através de variados meios de comunicação<sup>1</sup>, a fotografia documentou mudanças cruciais na sociedade: o fim dos grandes impérios coloniais, as revoluções científicas e industriais, as transformações urbanas e culturais, e, logicamente, as guerras.

Umberto Eco no ensaio *Uma fotografia* observa que todas as grandes vicissitudes do século passado estão resumidas em poucas fotografias que parecem construir e simbolizar uma época: a desordenada multidão que se volta à praça durante os “dez dias que abalaram o mundo”<sup>2</sup>; o miliciano morto de Robert Capa; os marines colocando uma bandeira numa ilha do Pacífico; o prisioneiro vietnamita executado com um tiro na testa; Che Guevara esfarrapado, posto sobre a mesa de um quartel (1996, p. 224).

Cada uma dessas imagens, lembra Umberto Eco, converteu-se num mito e condensaram em torno de si uma série de outros discursos sobre os mais variados temas. Aquelas fotografias tornaram-se memoráveis, uma vez que de certo modo ultrapassaram a circunstância individual de sua criação (a tomada do registro) e passaram a expressar outros conceitos simbólicos e abstratos ligados à cultura e às mentalidades: vitória, injúria, determinação, vergonha, conquista, vingança, morte. Em outras palavras, Umberto Eco atentava para o fato que as fotografias são imagens da memória coletiva de uma sociedade, de

---

<sup>1</sup> Entende-se meio de comunicação social um dispositivo tecnológico de produção/reprodução de mensagens associado a determinadas condições de produção e modalidades (ou práticas) de recepção de mensagens. A noção deve satisfazer o critério do acesso plural às mensagens na qual o meio é suporte. Assim, as mensagens são acessíveis a uma pluralidade de indivíduos, mediante certas condições (VERÓN, s/d).

<sup>2</sup> Referência à Revolução Russa de 1917. *Dez dias que abalaram o mundo* é o título do livro-reportagem de John Reed sobre a revolução.

onde fluem para a consciência dos indivíduos, conectando a experiência coletiva com a individual (TRIVUNDZA, 2004).

[...] o fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio. Cada um estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente (SONTAG 2003, p. 23).

A fotografia, no interior de variados processos comunicacionais, faz parte dos universos simbólicos da sociedade, que são processos de significação que se referem a realidades diferentes das pertencentes à experiência da vida quotidiana. Construído por meio de objetivações sociais, o universo simbólico é concebido como a matriz de todos os significados socialmente objetivados e subjetivamente reais. O universo simbólico ordena a história. Localiza todos os acontecimentos coletivos numa unidade coerente, que inclui o passado, o presente e o futuro. Com relação ao passado, estabelece uma “memória” que é compartilhada por todos os indivíduos socializados na coletividade (BERGER, LUCKMANN, 1976). De acordo com Boris Kossoy,

A fotografia estabelece em nossa memória um arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo. Essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos. Nosso imaginário reage diante das imagens visuais de acordo com nossas concepções de vida, situação socioeconômica, ideologia, conceitos e preconceitos (KOSSOY, 2002, p. 45).

Um aspecto relevante: a maioria das imagens citadas por Umberto Eco são de guerra. Nos contextos da comunicação social, fotografias têm uma importância central quando o assunto é a cobertura jornalística de guerras. Elas são utilizadas largamente tanto como um registro objetivo de eventos singulares e/ou históricos, quanto a expressão subjetiva de momentos que envolvem morte, sacrifício e patriotismo. O fotojornalismo de guerra, em particular, está fortemente relacionado aos conceitos estabelecidos e reconhecidos de realismo e memória coletiva (TRIVUNDZA, 2004).

Aparentemente, nenhum outro tipo de imagem possui tanta capacidade para evocar sentimentos e reflexões como a fotografia de guerra. Caroline Brothers (1997) lembra que a força dessas mensagens as tornam diferentes de qualquer outro gênero de imagem, uma vez que o seu poder de comunicar as impele em direção a representações que tocam a todos de forma profunda e direta. Questões abstratas como a passagem do tempo, a transcendência e a inevitabilidade das mudanças sociais estão ali potencializadas. Da mesma forma, as paixões

que elas registram são sempre as mais extremas. Toda fotografia de guerra faz um pedido urgente à atenção do leitor, da mesma forma que coloniza a memória sobre os acontecimentos e reacende vários debates em torno da representação e dos controles sociais e institucionais na prática jornalística. Do ponto de vista comunicacional, as fotografias de guerra sempre afetam o leitor mais do que as palavras sozinhas. Nas notícias e reportagens, fotografias podem mexer com as emoções e alimentar clamores públicos como nenhum outro tipo de mensagem (KING, LESTER, 2005). As fotografias de guerra são mais que uma descrição dos eventos do *front*, mais que um testemunho. Fundamentalmente, como um processo comunicativo firmado na cultura, na sociedade e na história, elas sempre permitem uma reflexão para além da imagem indicial (o registro).

O conhecimento do mundo, em geral, é decisivamente formado, modelado, compreendido e apreendido pelas diversas formas de comunicação oferecida pelos meios de comunicação social. Nas palavras de Susan Sontag (2004), a importância da fotografia como um meio através do qual um número cada vez maior de eventos penetra na experiência individual é apenas um produto paralelo da sua capacidade de propiciar conhecimentos dissociados e independentes da experiência. Os discursos jornalísticos não são apenas fornecedores de informação factual sobre conflitos públicos e de eventos no mundo; tais discursos efetivamente exercem grande influência sobre aonde a atenção pública é focada e quanta importância é atribuída a certos tópicos. Sylvia Novaes observa:

A fotografia, o cinema, a publicidade, são hoje elementos presentes no nosso cotidiano de modo cada vez mais intenso. Agimos e interagimos com as imagens sem percebermos o quanto elas impregnam o mundo contemporâneo transmitindo e moldando valores fundamentais da nossa cultura. Estas imagens não falam por si sós, mas expressam e dialogam constantemente com modos de vida típicos da sociedade que as produz. Neste diálogo elas se referem a questões culturais e políticas fundamentais, expressando a diversidade de grupos e ideologias presentes em determinados momentos históricos. Por meio da análise dessas imagens podemos também melhor entender as mudanças e transformações por que passaram os diferentes grupos sociais (NOVAES, 1998, p. 116-117).

As pessoas são vítimas das mais variadas formas de violência<sup>3</sup> todos os dias e morrem aos milhares – golpes de estado acontecem regularmente, seqüestros, estupros, guerras e conflitos. Como a mídia lida com esta situação? Que papel desempenham os meios nesses processos históricos? Conforme Christa Berger (2003), ao procurar entender os conflitos e as guerras volta-se quase que obrigatoriamente para o estudo dos meios de comunicação social e

---

<sup>3</sup> Existem muitas definições para o termo violência. John Keane observa que “entre os diversos paradoxos que oferece este século [referindo-se ao século XX] está a escassa tendência da teoria política contemporânea (incluída a democrática) em refletir sobre as causas, os efeitos e as conseqüências ético-políticas da violência, definida, grosso modo, como a agressão gratuita e, numa ou noutra medida, intencional a integridade física de uma pessoa que até este momento vivia ‘em paz’” (KEANE, 2000, p. 16).

seus variados discursos, uma vez que foram eles que deram a conhecer tais conflitos, que os transmitiram através de imagens e palavras, sendo que os jornalistas podem ser enquadrados como os verdadeiros cronistas da vida moderna.

A quantidade de pesquisas produzidas no Campo da Comunicação que evidenciam o papel da mídia em relação aos conflitos e guerras é efetivamente numerosa, observam Griffin e Lee (1995), principalmente sobre os conflitos recentes, como a Guerra do Golfo Pérsico (1991) e do Iraque (2003). No entanto, apesar desta grande quantidade de artigos, pesquisas e livros acadêmicos relacionados às práticas e aos discursos jornalísticos, às políticas de controle da informação, à propaganda da guerra, etc, a maioria examina apenas de forma implícita ou indireta os componentes da comunicação visual nos discursos. E de fato poucos apresentam discussões focadas especificamente no fotojornalismo.

A grande importância dos estudos nesta área particular dos discursos midiáticos – o fotojornalismo – é justificada pela necessidade de se compreender uma manifestação da cultura material (BRENNEN, HARDT, 1999, p. 2). Tal manifestação põe em destaque os problemas relativos à representação bem como à apreensão do processo histórico que se dá através do contexto da experiência visual no ambiente midiático moderno.

### **1.1 A grande guerra pela civilização**

Inumeráveis guerras foram objetivadas nos discursos fotojornalísticos ao longo do século XX: Primeira Guerra Mundial (1914-1918); Guerra Civil Espanhola (1936-1939); Segunda Guerra Mundial (1939-1945); os conflitos periféricos durante a Guerra Fria, como as guerras da Coreia (1950-1953) e do Vietnã (1965-1975). Desde o início da década de 1990, um amplo espaço geográfico, aglutinador de vários povos, culturas e sociedades, tem conquistado cada vez mais a atenção no jornalismo ocidental: o Oriente Médio.

Os interesse pelos conflitos nesta região aumentou de modo considerável com os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 em Nova York e Washington. Um aspecto relevante é que antes dos atentados acontecerem países como o Afeganistão e o Paquistão (e expressões como “guerreiros *fedayeen*” ou “talibãs”) praticamente não existiam nos contextos

dos discursos da mídia. Por extensão para a grande maioria dos espectadores nas sociedades ocidentais, tais países, seus governos, cultura e sociedade não tinham qualquer inteligibilidade pública. Os países do Oriente Médio só recebiam algum destaque nos discursos da mídia diante de situações extremas, como catástrofes naturais ou conflitos violentos que explodiam repentinamente.

No interior da política americana conhecida como *Global War on Terror* (Guerra global contra o terror), em março de 2003, o Iraque foi invadido por uma coalizão formada por Estados Unidos, Inglaterra, Espanha e Austrália. A invasão foi divulgada através da mídia internacional como uma espécie de “guerra preventiva” contra Saddam Hussein. A primeira fase da guerra – chamada de “Choque e Terror” – caracterizou-se por uma rápida invasão por terra em direção à Bagdá. O avanço dos cerca de 150 mil soldados foi altamente sincronizado e apoiado por ataques aéreos. Toda etapa durou cerca de um mês aproximadamente, de 20 de março a 15 de abril.

A Guerra do Iraque, em alguns momentos enquadrada como “a grande guerra pela civilização ocidental”<sup>4</sup>, atraiu a atenção da mídia internacional. Nos Estados Unidos, o *mainstream media*<sup>5</sup> deu ampla cobertura jornalística para a guerra, e muito antes dela começar – jornalistas ocidentais começaram a se posicionar para a guerra em outubro de 2002. A Guerra do Iraque foi, sobre qualquer ponto de vista, a maior operação de mídia na história da televisão. Todas as maiores redes de televisão americanas, européias e japonesas enviaram correspondentes, de modo que pequenos exércitos de produtores, cinegrafistas, técnicos e repórteres se espalharam pelo Qatar, Kuwait, Arábia Saudita, Iraque e Jordânia.

Da mesma forma que a Guerra do Golfo Pérsico (KATZ, 1992), a grande mídia americana prometeu à audiência uma “cobertura total” da guerra: 24 horas de transmissões; análises em profundidade através de comentaristas, consultores militares e *experts*; jornalistas reportando ao vivo do campo de batalha; mapas e infográficos dinâmicos indicando o avanço dos exércitos da coalizão; imagens exclusivas de várias cidades iraquianas; etc. Na opinião de Phillip Knightley (2004), a Guerra do Iraque também pode ser entendida como um triunfo da mídia e sua tecnologia, uma vez que a informação, e a capacidade de provê-la e ofertá-la, foi convertida num modo de afirmação de poder da instância midiática sobre a sociedade.

---

<sup>4</sup> Título do livro de Robert Fisk sobre os conflitos na região. Ver: FISK, Robert. *A grande guerra pela civilização: a conquista do Oriente Médio*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007. 1495p.

<sup>5</sup> Entende-se *mainstream media*: as cinco maiores redes de televisão americana que compreendem os canais ABC (American Broadcasting Company), CBS (Columbia Broadcasting System), CNN (Cable News Network), NBC (National Broadcasting Company) e FNC (Fox News Channel); as revistas semanais de âmbito nacional *Time*, *Newsweek* e *US News & World Report*; e os jornais de âmbito nacional *The New York Times*, *The Wall Street Journal*, *USA Today* e *Washington Post* (ANDERSEN, 2006; KELLNER, 2001).

Foi uma guerra de imagens marcantes: comboios de Marines americanos seguindo pela estrada de Basra; a estátua de Saddam Hussein tombando na Praça Al-Farduss diante da imprensa do mundo inteiro; fotografias (autênticas e também manipuladas) de prisioneiros iraquianos sendo espancados, torturados e humilhados na prisão de Abu Graib; os cadáveres deformados de Uday e Qusay, filhos de Saddam Hussein, estendidos numa mesa; o resgate cinematográfico da soldado americana Jessica Lynch; a captura de Saddam Hussein (encontrado dentro de um buraco na cidade de Trikit); vídeos amadores feitos por soldados da coalizão durante as batalhas de Falluja e Najaf; caixões dos soldados mortos, enrolados em bandeiras, chegando aos Estados Unidos; o enforcamento de Saddam Hussein.

Quase mil jornalistas trabalharam na cobertura da primeira fase da guerra, sendo que cerca de 800 faziam parte do sistema de enlistados (*embedded*, em inglês). Tal sistema consistia em permitir que os correspondentes acompanhassem as tropas diretamente, que compartilhassem as atividades e, dentro de certos limites, tivessem acesso a certos tipos de informação. O sistema de enlistados oferecia inegáveis vantagens para os jornalistas, uma vez que permitia uma razoável estrutura de trabalho (alimento, transporte, assistência médica, alojamento e proteção), além de garantir o acesso direto ao *front*. A idéia por trás da estratégia de alistamento, criada pelo Departamento de Defesa americano, era engajar o máximo possível os jornalistas no esforço de guerra.

Uma série de estudos, pesquisas, artigos e ensaios têm focalizado de forma mais específica e incisiva os discursos produzidos justamente pelo *mainstream media* americano<sup>6</sup>. Diante da presença, visibilidade, audiência, penetração e hegemonia de os grandes canais de televisão, as revistas e os jornais, tais estudos tentam em sua maioria responder uma pergunta: qual foi o papel destes meios na percepção da guerra? As abordagens podem variar de forma considerável, visto que os discursos midiáticos não são estanques, mas dinâmicos. Os temas tratados nos estudos podem ir da espetacularização das notícias, as relações entre patriotismo e jornalismo, agendamento social, censura, análise de *reality shows* sobre a guerra (como *Soldiers* da ABC, *Military Diaries* do VH1 e *AFP – American Fighter Pilot* da CBS), propaganda estatal, representações do terrorismo, audiências e recepção, até o uso de novas tecnologias no *front*. Muitos autores afirmam que, embora existam variações, os enquadramentos discursivos do *mainstream media* destacaram a perspectiva americana do

---

<sup>6</sup> Ver, por exemplo: ANDERSEN, Robin. *A century of media, a century of war*. New York: Peter Lang Publishing, 2006. 350p. BERENGER, Ralph D. (Ed.). *Global Media go to war*. Spokane: Marquette Books, 2004. 382p. FONTENELLE, Paula. *Iraque: a guerra pelas mentes*. São Paulo: Sapienza Editora, 2004. 206p. KNIGHTLEY, Phillip. *The first casualty: the war correspondent as hero and myth-maker from the Crimea to Iraq*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004. 594p.



conflito, mais especificamente dos soldados e políticos. Tais enquadramentos foram de modo geral positivos em relação à guerra no Iraque, às políticas internacionais a ela associadas e aos militares da coalizão. Robin Andersen lembra:

Âncoras prepararam as audiências para o que eles diziam que seria uma guerra sem censura. Peter Jennings da ABC disse aos seus espectadores em 11 de março de 2003 que os militares desejavam que os americanos ‘vissem a guerra como ela é’. Estas histórias *pre-embed* antes da batalha resultaram numa cobertura altamente positiva; os melhores Relações Públicas que o Pentágono tinha visto em décadas. De fato, a cobertura positiva foi previsível após o Pentágono aprender com a Primeira Guerra do Golfo [1991] que os jornalistas dificilmente iriam colocar em risco a promessa de acesso ao campo de batalha com histórias críticas de operações militares<sup>7</sup> (ANDERSEN, 2006, p. 228).

Por extensão, os estudos sobre o *mainstream media* alinham-se e/ou se estendem normalmente (embora não exclusivamente) para questões relacionadas aos jornalistas enlistados e o modo como eles determinaram os enquadramentos da guerra – suas práticas e rotinas de campo, objetivos e perspectivas pessoais, a construção das notícias, relacionamento com os militares, sentimentos patrióticos em oposição à objetividade jornalística, etc. Normalmente, as inferências relacionadas aos jornalistas enlistados se aglutinam em torno de duas percepções. Alguns defendem que o sistema foi um modo eficiente de captar a realidade diária da guerra e significou um avanço positivo em relação à Guerra do Golfo Pérsico (1991), quando o Departamento de Defesa americano utilizou o sistema de *pools*<sup>8</sup>. Outros, por outro lado, adotam uma posição mais crítica em relação ao sistema, argumentando que o jornalista teria uma percepção limitada e estreita dos acontecimentos, reduzida à perspectiva do pelotão que acompanhava. Além disso, o acesso às informações militares seria restrito, controlado e manipulado pelo Departamento de Defesa (KING, LESTER, 2005).

O relativo interesse pelos jornalistas enlistados está situado numa perspectiva histórica, pois as políticas estatais de controle da mídia após a Guerra do Vietnã (1965-1975) provocaram uma série de debates e indagações. Neles, uma das principais preocupações é o fato que as coberturas jornalísticas de guerras recentes tendem a privilegiar as fontes oficiais do governo e os militares<sup>9</sup>. Além disso, a cobertura nacionalista e patriótica dos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 na mídia americana, acabou levantando uma série de

<sup>7</sup> Tradução livre.

<sup>8</sup> Tradução livre: consórcio. O sistema consistia em formar um grupo de poucos jornalistas autorizados pelos militares para fazerem a cobertura da guerra.

<sup>9</sup> O site *The Tyndall Report* ([www.tyndallreport.com](http://www.tyndallreport.com)), analisou 414 reportagens sobre a Guerra do Iraque nas três maiores redes americanas (ABC, CBS e NBC) entre setembro de 2002 e fevereiro de 2003 e concluiu que, com exceção de 34, todas se originaram de três agências governamentais: Casa Branca, Pentágono e Departamento de Estado. A questão do tempo seria a chave para tal dependência. O círculo ininterrupto de notícias no *mainstream media*, a ameaça da nova mídia Internet e o crescimento dos canais independentes de televisão à cabo têm deixado os jornalistas com pouco tempo para se aprofundarem nas notícias. Isto tem encorajado uma aliança maior com as fontes oficiais de informação que podem entregar a notícias rapidamente e de modo eficiente.

questões (e desconfianças) sobre a objetividade, credibilidade e neutralidade dos jornalistas americanos (ANDERSEN, 2006; BERENGER, 2004; FONTENELLE, 2004; KNIGHTLEY, 2004; ZELIZER, ALLAN, 2002).

## 1.2 O discurso dos independentes: um problema

Estudos e debates relacionados ao *mainstream media* e ao sistema de enlistados estão longe de acabar, pois a guerra no Iraque ainda continua e mesmo os analistas mais otimistas não conseguem responder quando ela irá terminar. Porém, a forte presença de tais estudos revelou um espaço pouco explorado sobre a Guerra do Iraque: o discurso do fotojornalismo independente.

Conforme destacou Phillip Knightley (2004), a rede de televisão Al-Jazeera<sup>10</sup>, do Qatar, e os (foto)jornalistas independentes eram vistos como os principais problemas para propaganda de guerra dos Departamentos de Defesa americano e inglês. Longe dos vínculos institucionais da grande mídia, fora do sistema de enlistados e imbuídos por um desejo de documentar os aspectos sociais do conflito, o discurso dos independentes poderia em tese ruir o esforço (político e militar) de estabelecer junto à opinião pública ocidental a idéia de uma guerra triunfalista, eficiente, tecnológica e com mínimas perdas humanas para ambos os lados (ANDERSEN, 2006; FONTENELLE, 2004; KNIGHTLEY, 2004). Apesar de a Al-Jazeera proporcionar debates, análises e ensaios acadêmicos importantes<sup>11</sup>, o mesmo não aconteceu em relação ao (foto)jornalismo independente, muitas vezes citados em estudos como “fontes críticas” ou “alternativas”, em oposição à mídia corporativa.

Muitos jornais e revistas – como, por exemplo, *The Guardian* (Inglaterra), *Newsweek* e *The New York Times* (Estados Unidos) – optaram por fazer uma cobertura da guerra publicando matérias e fotografias tanto de jornalistas enlistados quanto de independentes; uma forma de balancear os enquadramentos e conseguir uma cobertura mais extensiva da guerra.

---

<sup>10</sup> A Al-Jazeera (“a península” ou “a ilha” em árabe) é o maior canal árabe de notícias no Oriente Médio. O canal começou a funcionar em novembro de 1996 e oferece 24 horas diárias de notícias do mundo todo, com foco especial em regiões em conflito.

<sup>11</sup> Ver, por exemplo: MASSING, Michael. The bombing of Al-Jazeera. In: DISPATCHES – slices of the war. *Columbia Journalism Review*, vol. 42, n. 1, p.37. May/Jun 2003.

Fotografias de jornalistas independentes foram, em sua maioria, fornecidas por agências internacionais, como a *Agence France-Presse* (AFP), *Associated Press* (AP), *Reuters* e *Getty Images*. Deste modo, nestes jornais e revistas, as fotografias publicadas de civis iraquianos ao longo das rodovias, soldados curdos no norte do Iraque, destruição urbana provocada pelos bombardeios, demonstrações de fé religiosa, grupos de resistência e manifestações de apoio a Saddam Hussein foram de modo geral (mas não exclusivamente) produzidas por jornalistas independentes.



**Fig. 1:** Newsha Tavakolian. *Newsweek*. 24 de fevereiro de 2003.

Um exemplo é a fotografia de Newsha Tavakolian, da agência Polaris, publicada na edição de 24 de fevereiro de 2003 da *Newsweek* (fig. 1). A matéria relatava que, com a aproximação da guerra, a coalizão liderada pelos Estados Unidos poderia contar com a ajuda de tropas do exército turco para a deposição de Saddam Hussein. Tais tropas já estavam se posicionando ao longo da fronteira turco-iraquiana. Porém, os turcos eram inimigos dos curdos iraquianos que vivem próximos à fronteira, no norte do Iraque. Se as tropas turcas invadissem o território dos curdos, mesmo com a intenção de ajudar na deposição de Saddam Hussein, haveria forte resistência. A fotografia na primeira página da matéria apresentava

uma menina curda, da cidade de Zewa, na fronteira norte do Iraque, observando as movimentações de tropas turcas ao longe.

No entanto, a publicação de fotografias de jornalistas independentes nos grandes jornais e revistas americanos não significou *per se* uma mudança radical nos enquadramentos discursivos da guerra. Apesar de buscar uma forma de balancear os enquadramentos e conseguir uma cobertura mais extensiva da guerra e efetivamente objetivando vários aspectos que não foram abordados durante a guerra no Afeganistão (2001-2002), o caráter geral da cobertura não se alterou, ou seja, permanecia uma atitude positiva em relação à guerra e pró-militar (GRIFFIN, 2004; HAIGH, 2006).

Todavia, a publicação de fotografias de jornalistas independentes não se esgotou nos grandes meios. Desde o início da Guerra do Iraque projetos de jornalismo independente podem ser encontrados em vários países e eles têm produzido um volume considerável de discursos. As novas tecnologias de comunicação têm permitido a criação de canais próprios de distribuição e circulação por oposição à mídia corporativa. Sites como *Media workers against the war*, *Indymedia* e *Democracy Now*<sup>12</sup> se estabeleceram não apenas por prover informação factual diferenciada, mas também por propiciar variados debates e críticas sobre a Guerra do Iraque. A idéia por trás de muitos projetos de jornalismo independente é criar espaços abertos onde a sociedade civil também pode contribuir, diminuindo de modo considerável a distância entre “produtores profissionais de notícias” e “audiência pacífica”. Um exemplo são os blogs militares (*milblogs*) produzidos pelos próprios soldados que estiveram no *front* do Iraque. Além da Internet, publicações diversas são produzidas em vários países através de centenas de editoras independentes.

Nos Estados Unidos, livros de fotografia sobre a guerra do Iraque estão sendo publicados desde que a guerra começou em 2003. *War: USA, Afghanistan, Iraq* (2003) é um exemplo. Trata-se de uma coletânea de imagens dos fotógrafos da Agência VII que atuaram tanto como enlistados quanto independentes, como James Natchtwey, Alexandra Boulat, Gary Knight, Christopher Anderson, etc. Embora a maioria das fotografias não sejam originais, uma vez que já haviam sido publicadas em revistas como a *Time* e a *Newsweek*, o livro documenta a Guerra do Iraque através de uma narrativa histórica que se inicia com os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001. Por outro lado, é importante destacar que algumas fotografias, especialmente violentas, descritivas, chocantes e brutais (como as que

---

<sup>12</sup> Ver: *Media workers against the war* <<http://www.mwaw.net>>; *Indymedia* <<http://www.indymedia.org.uk>>; *Democracy Now* <<http://www.democracynow.org>>.

representam civis iraquianos mortos, despedaçados e/ou mutilados, ou soldados talibãs mortalmente feridos) não foram publicadas em nenhuma revista ou jornal americano.

*Purple hearts: back from Iraq* (2004) de Nina Berman é outro exemplo. Não são fotografias que descrevem operações militares no *front* do Iraque. A fotógrafa se dedicou em documentar, através de retratos, os soldados americanos que voltavam da guerra mutilados, feridos e traumatizados. Berman revelou um aspecto muito delicado, às vezes esquecido ou encoberto sobre os soldados americanos: a mudança radical nas suas vidas quando voltam para casa após uma guerra que não lhes trouxe nenhuma glória, mas, ao contrário, tirou-lhes a esperança de um futuro.

Outros exemplos de livros de fotografia sobre a Guerra do Iraque são: *Iraq: eyewitness to war: a photojournalist's diary* (2005) de Robert Galbraith; *Desert diaries: photojournalists on the war in Iraq* (2004) de Reza Degati; *War in Iraq: the illustrated history* (2003) da LIFE Magazine; *Iraq: a war* (2007) de Chris Hedges com fotografias da Associated Press. Um livro que também merece destaque é *Diário de Bagdá: a Guerra do Iraque segundo os bombardeados* dos brasileiros Sérgio Dávila (repórter) e Juca Varela (fotógrafo). Trata-se de uma coletânea das matérias publicadas na *Folha de S. Paulo* durante os doze dias que os correspondentes estiveram no Iraque. Como livro-reportagem vale citar *Night draws near: Iraq's people in the shadow of America's war* de Anthony Shadid, que cobriu a guerra para o jornal *The Washington Post*; e também *A queda de Bagdá* de Jon Lee Anderson, que cobriu para a revista *The New Yorker*.

Em dezembro de 2005, o site especializado em fotojornalismo *The digital journalist*<sup>13</sup> comentou a publicação de um livro de fotografias sobre a guerra, *Unembedded: four independent photojournalists on the war in Iraq*<sup>14</sup>, publicado por uma editora independente, a Chelsea Green Publishing Company. Ghaith Abdul-Ahad (iraquiano), Kael Alford (americana), Thorne Anderson (americano) e Rita Liestner (canadense) eram os fotógrafos do livro. *Unembedded* é o livro que será estudado nesta pesquisa.

O livro foi escolhido porque, em primeiro lugar, ele se auto-afirma, no próprio título e através da editora, como um discurso independente legítimo (lembrando que para o Departamento de Defesa os independentes, junto com a Al-Jazeera, estavam na “raiz” do problema da propaganda de guerra). Esta auto-afirmação colocou o livro num outro patamar, diferenciado em relação aos jornais, revistas, sites da Internet, etc, que utilizaram fotografias

---

<sup>13</sup> Ver: <<http://www.digitaljournalist.org/issue0512/unembedded.html>>

<sup>14</sup> Tradução livre: Não-enlistado: quatro fotojornalistas independentes na guerra no Iraque.

de independentes, mas que são discursos colonizados e mistos, onde a identidade é corporativa. *Unembedded*, não: ele é um discurso independente. Em segundo lugar, uma visada geral no livro revelou que, apesar de ser publicado nos Estados Unidos, ele enquadrava o lado de “lá” da guerra, os iraquianos. Por último, o livro apresentava um detalhe muito relevante: um dos fotógrafos era iraquiano. Isto acrescentava um elemento a mais, pois, apesar de haver três perspectivas ocidentais/estrangeiras sobre a guerra, uma delas era local.

A principal pergunta que se estabeleceu para o estudo deste discurso foi: o que um livro faz nos contextos de uma guerra que foi extensivamente enquadrada em outros meios, como a televisão? O que ele pode oferecer ao leitor numa guerra onde se prometeu “ver tudo” e ainda “ao vivo” do campo de batalha? Qual seria a sua função diante de tão variados discursos que cercaram a Guerra do Iraque? O que ele endereça para o leitor?

### 1.3 Estratégias de observação

Toda pesquisa envolve um certo número de escolhas e caminhos a seguir. Apesar de a fotografia ser uma fonte de estudos valiosos em várias disciplinas, como no Campo da Arte e dos estudos sobre Estética, optou-se por utilizar autores que trabalharam a imagem nos contextos da comunicação midiática, de forma mais específica. Deste modo, os operadores metodológicos de análise foram estabelecidos a partir de quatro autores centrais: Roland Barthes, Umberto Eco, John Tagg e John Keane.

Os dois primeiros, intimamente ligados à pesquisa semiótica, ofereceram reflexões sobre os mecanismos de construção de sentido na fotografia, expondo as ligações estruturais e processuais entre os conteúdos fotográficos e a cultura<sup>15</sup> no qual as imagens têm um valor

---

<sup>15</sup> Existem várias definições para cultura, e elas podem variar enormemente, sendo que não é possível estabelecer uma definição totalmente livre de controvérsia. Cultura pode ser entendida, por exemplo, como a parte ou o aspecto da vida coletiva, relacionado à produção e transmissão de conhecimentos, à criação intelectual e artística, etc. Ou como o processo ou estado de desenvolvimento social de um grupo, um povo, uma nação, que resulta do aprimoramento de seus valores, instituições, criações, etc. Cultura também é vista como a atividade e o desenvolvimento intelectuais de um indivíduo; saber, ilustração, instrução; ou, ainda, refinamento de hábitos, modos ou gostos. Do ponto de vista da Antropologia, cultura seria o conjunto complexo dos códigos e padrões que regulam a ação humana individual e coletiva, tal como se desenvolvem em uma sociedade ou grupo específico, e que se manifestam em praticamente todos os aspectos da vida: modos de sobrevivência, normas de comportamento, crenças, instituições, valores espirituais, criações materiais, etc. Néstor García Canclini (2005, p. 41) observa que, mesmo diante de tão variadas definições, é possível uma definição operacional, compartilhada por várias disciplinas ou por autores que pertencem a diferentes disciplinas. Assim, “pode-se

comunicacional. É reconhecido que uma parte considerável do que foi refletido sobre a fotografia se deve às pesquisas da Semiótica relacionadas aos signos visuais. Assim, a escolha de Barthes e Eco é também de ordem metodológica, uma vez que neles se observa, tendo os fenômenos da cultura de massa como objetos principais de reflexão, um discurso sistemático sobre como se compreende o problema da significação da mensagem fotográfica no âmbito da comunicação midiática.

John Tagg (1988), por outro lado, ajudou a perceber o fotojornalismo como um discurso. O problema dos sentidos e das significações da imagem fotojornalística, aponta Tagg a partir de uma leitura de Michel Foucault, descansa também em identificar, perceber, desenvolver e analisar as estratégias, práticas, discursos, instituições, sujeitos, mobilizações e meios de comunicação no qual seja possível “dizer” alguma coisa de um modo específico e desejando-se algum efeito. As fotografias são itens produzidos por um singular modo de produção e distribuição, circulando e sendo consumidas no interior de relações sociais estabelecidas. Fotografias têm um uso, um sentido e um valor em certos rituais sociais de comunicação.

Deste modo, um dos aspectos mais importantes destacado por este autor é que corpos particulares de discurso e de práticas sociais podem e realmente desenvolvem seus próprios critérios apropriados de adequação e efetividade, específicos para seus objetivos e para as tecnologias que eles usam, mas que não são válidos para outros domínios. Nas palavras de Foucault, trata-se de um conjunto de regras próprias à prática discursiva, que, junto com as condições institucionais de legitimação da enunciação, são acionadas e irredutíveis a qualquer outro (FOUCAULT, 1972).

Nesta perspectiva, quando o livro *Unembedded* foi escolhido para o estudo, deparou-se com uma estranha lacuna, um campo vago e impreciso nos estudos de fotojornalismo no Campo da Comunicação. Apesar de existirem vários trabalhos sobre classificação, história, limites e importância do fotojornalismo, percebeu-se que quando o assunto é o fotojornalismo praticado no meio de comunicação social “livro” as considerações são mais escassas. Apesar de serem publicados há anos (praticamente desde meados do século XIX), ainda não existe, por exemplo, um consenso totalmente aceito sobre o termo que se deve usar. Alguns acreditam que seja simplesmente fotojornalismo; outros, preferem o conceito de fotodocumentarismo; e há também aqueles que usam o termo fotorreportagem.

---

afirmar que a cultura abarca o conjunto dos processos sociais de significação ou, de um modo mais complexo, a cultura abarca o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação da vida social”. Uma boa introdução sobre o assunto da cultura pode ser encontrada tanto em Canclini (2005) quanto em Santaella (2003).

No entanto, o problema principal parece ser de outro âmbito, ou seja, não se trata, a rigor, de encontrar um termo ou conceito mais ou menos adequado (e que pode variar enormemente de autor para autor ou mesmo de fotógrafo para fotógrafo), mas observar o livro de fotografia enquanto um fenômeno comunicacional – o que é diferente de abordá-lo na perspectiva única de um fenômeno fotográfico. A preocupação com o comunicacional não é apenas uma questão abstrata, filosófica, teórica ou puramente acadêmica, pois a falta de um olhar atento para o livro esconde na verdade todo seu processo interacional de prática discursiva.

Mesmo nos estudos do Campo da Comunicação que abordam o trabalho dos fotógrafos em livro<sup>16</sup> (e são muitos), parece haver uma aceitação natural deste como meio de comunicação, sem oferecer maiores reflexões sobre, por exemplo, a sua condição de prática jornalística diferenciada. Em decorrência desta naturalização, questões como a especificidade enunciativa, semântica e pragmática do livro (aspectos interacionais e processuais do meio) parecem não significar necessariamente um problema. A análise das fotografias em alguns destes estudos normalmente é guiada por teorias e metodologias mais genéricas por assim dizer, que parecem confirmar atributos absolutos e deontológicos do signo fotográfico, de modo que este se impõe sobre todas as condições históricas, conjunturas e formas de expressão, independente da especificidade do meio onde circula.

Para se ter uma idéia da questão vale ressaltar que nos Estados Unidos existem apenas quatro trabalhos dedicados exclusivamente ao livro de fotografia: *Photography and the book*, de Beaumont Newhall (1983); *Scenes in a library: reading the photograph in the book, 1843-1875*, de Carol Armstrong (1998); *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, de Andrew Roth (2001); e *Publishing photography*, de Dewi Lewis e Alan Ward (1992). No Brasil foi encontrado apenas um trabalho dedicado ao tema e no qual se faz referência aqui: a dissertação de Beatriz Vampré Lefèvre intitulada *Livros de fotografia: história, conceito e leitura* (2003). De fato, é muito pouco, principalmente quando comparado com a produção acadêmica voltada para outros meios de comunicação, como a televisão, por exemplo. Conforme Lefèvre:

O Livro de fotografia tem sido pouco estudado, no Brasil e no exterior, tanto pelos que se dedicam à fotografia, sua linguagem e seus usos, quanto pelos estudiosos do livro e de sua história; é mencionado em pesquisas nessas duas áreas de interesse mas raramente desenvolvido enquanto tema específico (2003, p. 3).

---

<sup>16</sup> Ver, por exemplo: SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Editora Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000. 255p.; TAYLOR, John. *Body horror: photojournalism, catastrophe and war*. Manchester: University Press, 1998. 210p.



É difícil encontrar uma explicação satisfatória para este relativo esquecimento do livro de fotografia por parte da pesquisa acadêmica. É possível reconhecer que o Campo da Comunicação tem um relativo interesse para o estudo dos meios de comunicação essencialmente massivos. Mas autores como Barbie Zelizer (1999; 2002; 2005) e Benjamim Picado (2004; 2006), acreditam que se trata de um problema mais profundo, histórico, amplo e estrutural (e que ajuda a justificar este estudo), ou seja, a insuficiência geral na percepção da discursividade própria das imagens visuais, suas variadas apropriações retóricas que configuram o iconismo visual, sobretudo nos contextos da comunicação midiática.

Portanto, diante dessas questões, o objetivo da pesquisa sofreu um desdobramento. Além de se buscar apreender o que o livro *Unembedded* faz nos contextos de uma guerra altamente mediatizada, era preciso também identificar o processo comunicativo associado ao meio “livro”. Em outras palavras significava perguntar: o que é um livro de fotografia de guerra?

Abordar o discurso do livro, na perspectiva de John Tagg, significou ampliar consideravelmente o nível de pertinência da análise. Para a compreensão dos discursos – além de desenvolver suas estratégias, práticas, instituições, mobilizações e meios de comunicação – é necessário observar a sua lógica nas conjunturas históricas e sociais, e também as articulações dos sujeitos (no caso, o jornalista independente) na determinação dos discursos. As conjunturas que envolveram a guerra, os acontecimentos anteriores, os discursos que a precederam, as instâncias sociais e políticas jamais devem ser esquecidas, lembra Tagg (1988), e muito menos os sujeitos produtores dos discursos. Neste sentido, uma parte considerável do estudo foi dedicado à observação de tais contextos, desenvolvidos principalmente ao longo dos capítulos 3 e 4.

No entanto, apreender as articulações dos jornalistas independentes<sup>17</sup> na articulação dos discursos foi um desafio à parte. As informações relacionadas às rotinas e práticas dos jornalistas independentes em campo são relativamente esparsas, tanto quanto as interrogações e inferências sobre como tais condições determinaram a percepção, o enquadramento e a construção de discursos sobre a guerra, especialmente no caso dos fotojornalistas. Deste modo, uma parte das informações apuradas sobre o assunto foram obtidas através de comunicações particulares com três fotógrafos do livro: Thorne Anderson, Rita Liestner e

---

<sup>17</sup> O Departamento de Defesa americano utiliza o termo “unilateral” para designar todo jornalista que não é um enlistado; a nomenclatura também é adotada por vários pesquisadores. O unilateral pode ser um jornalista independente, fornecendo matérias e/ou imagens para várias agências, jornais, revistas e canais de televisão; ou um enviado especial, um correspondente internacional, desde que não seja um enlistado. Nesta pesquisa, por convenção, será utilizado apenas o termo “independente”, visto que o próprio título do livro *Unembedded* faz referência a isso.

Kael Alford. As comunicações se deram através de perguntas enviadas aos fotógrafos por e-mail. Todas as perguntas e respostas estão reproduzidas integralmente nos apêndices C, D e E<sup>18</sup>.

O último autor referencial nesta pesquisa é John Keane. A rigor, Keane não é um pesquisador do Campo da Comunicação, mas da Sociologia da Violência. No entanto, os seus estudos e reflexões sobre sociedade civil, incivilidade, civilização, nacionalismo, etc., têm na mídia e no fotojornalismo de guerra uma perspectiva muito fecunda de análise e observação e sua contribuição ao longo da pesquisa é latente. Seria um tanto injusto negar ou diminuir a importância de John Keane no desenvolvimento desta pesquisa. Isso também é uma prova do diálogo constante que deve existir entre as disciplinas humanas e o Campo da Comunicação.

Esta dissertação está dividida em duas partes. A primeira delas é mais geral, por assim dizer. No capítulo 2 encontra-se o desenvolvimento teórico e metodológico (as definições de fotografia, fotojornalismo e discurso). No capítulo 3 é apresentada uma breve história do fotojornalismo de guerra, destacando-se a importância que a cobertura fotojornalística teve em certos conflitos referenciais. O capítulo 4 estabelece os contextos gerais (história e mídia) da Guerra do Golfo Pérsico (1991) e do Iraque (2003), bem como algumas pesquisas relacionadas ao fotojornalismo (como muitas cidades iraquianas são citadas ao longo de todo o texto foi colocado um mapa do Iraque no APÊNDICE B).

A segunda parte, mais específica, está centrada unicamente na análise do livro *Unembedded*. Ela está dividida em dois capítulos, respectivamente 5 e 6, sendo que o primeiro deles é o maior, e onde é dedicada uma análise dos aspectos mais gerais do discurso do livro. O capítulo 6, por outro lado, analisa fotografias específicas do livro, trazendo inferências relacionadas à violência e à morte nos contextos dos discursos midiáticos.

---

<sup>18</sup> A fotógrafa Rita Liestner optou por responder as perguntas de modo menos formal através de uma série de textos de sua própria autoria; ela também é escritora. Tais textos apresentavam reportagens e reflexões da autora sobre a guerra, os acontecimentos e o trabalho dos fotojornalistas. Três textos enviados pela autora estão disponíveis: *A Picture and a Thousand Words*, *Smuggled into Iraq*, e *The Road to Najaf*. Ver APÊNDICE E.

## **PRIMEIRA PARTE**

## 2 SOBRE A FOTOGRAFIA, O FOTOJORNALISMO E O DISCURSO

Visão é a arte de ver coisas invisíveis – Jonathan Swift

Bonnie Brennen e Hanno Hardt nas primeiras páginas do livro *Picturing the past: media, history and photography* afirmam que as fotografias, popularizadas pela imprensa e reforçadas pelos usos privados, constituem “um terreno cultural significativo para analisarmos o discurso da sociedade” (1999, p. 6). Pelo menos desde meados do século XIX, a fotografia faz parte da vida das pessoas. Ela está presente em variadas formas e funções nos espaços públicos da sociedade, como outdoors, jornais, Internet, revistas, cemitérios, aeroportos, lanchonetes, etc.

A fotografia também se encontra na vida privada dos indivíduos. Atualmente é do senso comum que qualquer pessoa pode “tirar” uma fotografia, basta apertar um botão – não é necessário ter experiência anterior e nem ser um fotógrafo profissional. As grandes dificuldades técnicas do passado (complicados produtos químicos, processos de revelação longos e estafantes, câmeras e lentes repletas de códigos inacessíveis) foram virtualmente empurradas para o terreno da nostalgia, pois as câmeras digitais atuais são relativamente simples e leves. Deste modo, acessível também no nível da experiência individual, a fotografia assume formas e funções variadas em álbuns de família, nas fotografias guardadas em carteiras, porta-retratos, chaveiros, agendas, computador pessoal, etc.

Jonh Tagg em *The burden of representation* (1988) observa que a fotografia originou um série de práticas e funções sociais muito específicas, tanto no nível individual, particular, quanto coletivo, como: o uso de imagens pornográficas para o estímulo sexual (um tipo de discurso que circula largamente tanto na imprensa quanto na Internet); o estatuto de “prova” nos tribunais e processos jurídicos; ou ainda o uso de fotografias nos documentos oficiais, como passaportes, carteiras de identidade, etc.

Todavia, apesar da grande familiaridade com a fotografia há mais de 150 anos, tem-se condições de dizer o que ela é? E o que se pode dizer precisamente? Seria uma tecnologia? Um modo de registrar o que aconteceu? Um jeito de contar uma história? Uma prova? Um

símbolo? Ou uma forma singular de comunicação visual, capaz de desencadear variados processos, mobilizações e respostas sociais?

Existem muitos caminhos para abordar a fotografia. É possível, por exemplo, priorizar uma descrição técnica do aparelho “câmera fotográfica”, destacando suas limitações e capacidades, os modos como os filmes funcionam, as objetivas e filtros, as novas câmeras digitais, etc. A fotografia é, neste tipo de enquadramento, uma tecnologia, sendo que a câmera fotográfica reúne uma série de conhecimentos e princípios para a obtenção de uma imagem bidimensional. Relacionados à física ótica, à química dos elementos que se modificam sob ação da luz e recentemente à eletrônica digital, tais conhecimentos e princípios foram gradualmente acumulados ao longo dos séculos, motivados pelo desejo humano de comunicar visualmente de forma mais “perfeita” e rápida possível.

Na ausência da fotografia, a comunicação através de imagens podia assumir a forma de um desenho em uma caverna, uma pintura no teto de uma igreja, uma gravura num livro, uma tatuagem no corpo, um entalhe na pedra ou na madeira. Nenhuma dessas formas de comunicação (desenho, pintura, gravura e tatuagem) deixou de existir, e outras surgiram. Todas, além de propiciarem um vasto conhecimento sobre as coisas representadas e seus criadores, também acrescentavam e provocavam mudanças graduais de ordem tecnológica no modo como as imagens eram feitas, obtidas, construídas, difundidas, observadas e processadas interacionalmente, mudanças que finalmente culminaram com a invenção da fotografia no início do século XIX<sup>19</sup>. A fotografia não surgiu por acaso, fruto de um despertar “mágico” diante da tecnologia; ela também significou um longo aprendizado das sociedades em relação à maneira como se comunicavam iconicamente, isto é, através de imagens.

Do ponto de vista estritamente tecnológico, conforme Philippe Dubois (1994, p. 60), a fotografia pode ser entendida como “o traço, fixado num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas à distância num espaço de três dimensões”. Pepe Baeza (2001, p. 39), por outro lado, afirma que a fotografia é o “registro simultâneo de um tempo e um espaço referindo-se, desta maneira, ao ângulo de visão e à disposição espacial da câmera e ao tempo que dura a abertura do obturador”. Finalmente, para Román Gubern (*apud* ZUNZUNEGUI, 1998, p. 133), ela seria a “fixação foto-química, mediante um mosaico irregular de grãos de prata e sobre uma

---

<sup>19</sup> Há muita controvérsia a respeito da invenção da fotografia. Prefere-se não entrar neste tipo de discussão. Assim, os trabalhos de Joseph-Nicéphore Niépce, Louis-Jaques-Mandé Daguerre, Fox Talbot e Hércules Florense, todos na primeira metade do século XIX, são vistos como os precursores da fotografia. Ver: NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983. 349p. KOSSOY, Boris. *Hércules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980. 183p.

superfície suporte, de signos icônicos estáticos que reproduzem em escala, perspectiva e gama cromática variável as aparências óticas contidas nos espaços enquadrados pela objetiva, durante o tempo que dura a abertura do obturador”<sup>20</sup>.

As três definições apresentadas se complementam. A tecnologia fotográfica permite a conversão espacial de uma imagem tridimensional em uma bidimensional, extremamente semelhante à original. O que o visor seleciona através do enquadramento significa um corte, um limite, um segmento, uma parte da ação e não o seu todo. No exato momento da conversão, opera-se um outro tipo de corte: uma interrupção do tempo, um congelamento da ação, uma vez que não existe movimento na imagem fotográfica (embora, muitas vezes, seja possível “percebê-lo” através de uma experiência cognitiva e volitiva). Tem-se, portanto, um duplo corte: um, relativo ao espaço; e outro, ao tempo. Finalmente, a imagem retida no filme (ou nos atuais cartões de memória) permite que ela seja reproduzida indefinidamente sobre diversas formas em variados suportes, como um pedaço de papel, uma camiseta, uma caneca, as páginas de um jornal, etc.

Contudo, a fotografia não é apenas uma tecnologia. Além de ser enquadrada como tal, pode-se ir ao outro extremo, ou seja, situando-a no Campo da Arte ou da Filosofia, abordando as delicadas questões das imagens figurativas, a Estética, o poder da linguagem visual e o Imaginário icônico. Existe ainda a possibilidade de fazer uma leitura da História Social da Fotografia, situando-a desde sua descoberta no século XIX até a revolução que a tecnologia digital provocou na atualidade.

Todas essas abordagens são pertinentes e capazes de apontar aspectos muito relevantes sobre a fotografia, porém, nesta pesquisa, optou-se por não seguir estritamente por tais caminhos. Nas próximas seções o que se propõe é uma abordagem mais comunicacional da fotografia. Deste modo, haverá também um esforço para que os fundamentos teóricos apresentados sejam convertidos, na medida do possível, em operadores metodológicos de análise. Os autores centrais para a construção de tais operadores são Roland Barthes, Umberto Eco e John Tagg.

Uma parte considerável do que foi escrito e refletido sobre a fotografia (também enquanto um fenômeno comunicacional) se deve às pesquisas da Semiótica relacionadas aos

---

<sup>20</sup> As definições apresentadas se referem à tecnologia clássica da fotografia, por assim dizer: são os filmes e papéis sensíveis à luz, os produtos químicos, etc. Hoje os suportes sensibilizados de haletos de prata (o filme, em linguagem do senso comum) estão sendo substituídos rapidamente por células óticas sensíveis à variação de luz e capazes de codificar o sinal luminoso em algoritmos digitais. O suporte onde as imagens são armazenadas são chamadas de memórias digitais e podem ser do tipo *memory card* (cartão de memória).

signos visuais. Alguns autores citados a seguir são de formação nitidamente semiótica, como Roland Barthes, Umberto Eco e Philippe Dubois, por exemplo. Contudo, é relevante destacar que o objetivo não é fazer um levantamento das pesquisas semióticas e apontar o seu estágio atual em relação aos signos visuais<sup>21</sup> – uma tarefa que logicamente escaparia aos limites e propósitos da seção. Como foi frisado, a tarefa é um pouco mais árdua, por assim dizer: buscar o âmbito comunicacional da fotografia permitindo a construção de operadores de análise.

Trata-se de uma tarefa árdua pois de acordo com José Benjamin Picado no artigo *Os desafios metodológicos da leitura de imagens* (2006), pode-se reconhecer, no âmbito da Semiótica (e também das teorias estéticas), uma rica tradição de referências teóricas dedicadas ao problema da interpretação das imagens visuais,

[...] mas curiosamente muito poucas contrapartidas de natureza metodológica, para uma maior aproximação ao tratamento destes materiais, tomados enquanto formas de comunicação; assim sendo, encontramos, por exemplo, um bem desenvolvido debate sobre a determinação do estatuto de semelhança (ou de *iconismo*) associado às representações visuais, mas muito pouca elaboração metodológica sobre o modo como estas matérias significantes [as imagens fotográficas] podem constituir matrizes discursivas autônomas, nos processos efetivos da comunicação midiática (PICADO, 2006, p. 70).

Elizabeth Bastos Duarte, em *Fotos&grafias* (2000, p. 167), também observa que “apesar de a fotografia ter mais de 150 anos de existência, não é extensa a bibliografia dedicada à sua análise e interpretação, e a que procurou fazê-lo, raramente o fez em função do conteúdo da imagem representada”. As razões desta espécie de “padecimento epistemológico” (PICADO, 2006) no campo de estudos da comunicação poderiam ser arroladas em extensão considerável, pois são muitas. Porém, o autor observa que indicar um certo estado das questões teóricas sobre o problema da significação das imagens visuais pode gerar – pelo menos – algumas pistas sobre possíveis operadores metodológicos para a análise das fotografias jornalísticas nos contextos da comunicação midiática.

Philippe Dubois no livro *O ato fotográfico e outros ensaios* (1994, p. 60) assinala a fotografia como uma “categoria epistêmica”, absolutamente singular, que introduz uma relação específica com os signos visuais, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer: uma verdadeira categoria de pensamento. Todavia, a “categoria epistêmica” de Dubois e as relações específicas desencadeadas por ela devem estar situadas (como pré-requisito) na

<sup>21</sup> A pesquisa semiótica sobre a fotografia é dominada por quatro linhas da semiótica aplicada, cujas bases são encontradas nos trabalhos de Pierce, Hjelmslev, Greimas e Barthes. Panoramas gerais da pesquisa podem ser encontrados em: ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagem*. Madrid: Cátedra, 1992. 260p. NÖTH, Winfried. *Handbook of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 576p. SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem*. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005. 222p.

ordem dos fenômenos comunicacionais – é unicamente no interior dos variados processos interacionais que a fotografia pode assumir de fato a sua importância como “um terreno cultural significativo para analisarmos o discurso da sociedade” (BRENNEN, HARDT, 1999, p. 6).

## 2.1 Em torno do indicial

André Bazin no ensaio *Ontologia da imagem fotográfica* (c.1967, 1991) afirmou que a fotografia satisfaz, por sua própria essência tecnológica, a obsessão de realismo – o desejo humano de reproduzir da forma mais perfeita possível aquilo que os olhos vêem (1991, p. 21). Antes da fotografia, um dos modos de representação da natureza, dos objetos e dos seres era a pintura, que, apesar de todos os esforços por parte dos pintores na busca pelo realismo icônico, permanecia sobre a sua gênese a forte presença da subjetividade humana. No caso da fotografia, por outro lado, a imagem seria produzida sem a interferência humana.

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. [...] Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo (*idem*, p. 22).

Da oposição entre a fotografia e a pintura, Bazin chega a um elemento de especial singularidade: a objetividade. Ela concederia um poder de credibilidade à imagem fotográfica ausente em qualquer obra pictórica: “somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço” (*idem*, p. 22). A fotografia se beneficiaria de uma transferência de realidade das coisas para a sua reprodução, ao fazer isso, ela embalsama o tempo e consegue revelar “algo” do real em sua imagem. Walter Benjamin (1994, p. 106) observou sobre a fotografia: “menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade”.

O elemento destacado por Bazin – a objetividade, intimamente ligada à dependência existencial da fotografia com o seu referente, à radical semelhança do(s) objeto(s) e ser(es) representado(s) e à tecnologia da câmera fotográfica – acompanhará toda a história das reflexões sobre a fotografia, às vezes suplantando totalmente as discussões em torno dos seus



aspectos comunicacionais. Circunscritos numa concepção de “realismo radical” da fotografia, os debates em torno da objetividade estiveram, pelo menos inicialmente, associados à tecnologia da imagem fotográfica, à sua própria gênese<sup>22</sup>. Roland Barthes observa que se trata do mito do “natural” fotográfico: “a cena *está aqui*, captada mecanicamente, mas não humanamente (o elemento mecânico é, aqui, garantia de objetividade)” (1990b, p. 36).

Foi atribuída [à fotografia] uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo *mecânico* de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de *automatismo de gênese técnica*. [...] a fotografia, pelo menos aos olhos da *doxa* e do senso comum, *não pode mentir*. Nela a necessidade de ‘ver para crer’ é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra (DUBOIS, 1994, p. 25).

Na última obra de Barthes, *A câmara clara* (c.1979, 1984), percebe-se a idéia de formular, a partir de uma perspectiva profundamente pessoal e íntima (construída sobre a perspectiva do leitor), uma “fenomenologia” da fotografia, uma tentativa de estabelecer o traço fundamental e universal sem o qual ela não haveria (1984, p. 19). Um dos aspectos destacados e aprofundados por Barthes é a importância do referente fotográfico.

Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura, essa pode simular a realidade sem a ter visto. O discurso [lingüístico] combina signos que têm, certamente, referentes, mas esses referentes podem ser (e, na maior parte das vezes são) ‘quimeras’. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto [...] é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. [...] O nome do noema da Fotografia será então: “Isso-foi” [...] isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito; [...] ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já deferido (*idem*, p. 114-116).

Um dos efeitos provocados no leitor pela imagem fotográfica é o de atestar, confirmar, assegurar que o que está na imagem de fato existiu: ela concebe uma garantia de realidade, uma prova de existência.

Qual o conteúdo da mensagem fotográfica? O que transmite a fotografia? Por definição, a própria cena, o literalmente real. [...] é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia (BARTHES, 1990a, p. 12).

---

<sup>22</sup> O mito da objetividade fotográfica também fecundará uma vasta retórica em torno do fotojornalismo, perceptível numa série de slogans como “o peso das palavras; a autoridade da imagem” (BRENNEN; HARDT, 1999).

Os significados que são conferidos à imagem fotográfica podem variar, mas jamais se duvida da existência do referente. “Na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação” (BARTHES, 1984, p. 132).

Philippe Dubois retoma as observações de Barthes e define a fotografia, sobretudo, como um índice – um traço do real. A concepção de fotografia como índice em Dubois parte de Peirce, que estabeleceu três tipos de signos: ícone (representação por semelhança), símbolo (representação por convenção geral) e índice (representação por contigüidade física do signo com seu referente). A imagem indicial seria dotada de um valor singular e particular, pois determinada unicamente por seu referente e somente por ele – o traço de um real, a pregnância do real na fotografia. “A imagem fotográfica torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (1994, p. 53).

Por um lado, a fotografia está relacionada à comprovação de existência do referente, por outro, e decorrente disso, ela também aponta para o passado, para o acontecido – qualquer foto representa por princípio apenas o passado, seja este mais próximo ou distante. No entanto, a fotografia estabelece uma nova relação, uma nova instância de fenômenos. O passado representado é tão seguro quanto o presente, “tão seguro quanto o que se toca: [...] *elles estavam lá*; o que vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição, [...] mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real” (BARTHES, 1984, p. 124-130). Sobre este aspecto, Caroline Brothers comenta:

Os conteúdos de uma fotografia podem oferecer apenas uma informação bidimensional sobre o passado, o que aparece na sua superfície, ou talvez nas faces de seus atores. Seu *focus* é seletivo, sua visão é uma centelha, suas opiniões são sempre subjetivas. Enquanto que as fotografias congelam o tempo e parecem dar ao passado uma forma tangível, elas nunca podem ser mais que um *point de départ* para uma riqueza de experiências que elas podem indicar mas que não podem conter. De modo conciso, as fotografias meramente abreviam o passado, e sua limitação é normalmente a sua força. Todavia, as fotografias significam mais do que a soma de suas partes superficiais<sup>23</sup> (BROTHERS, 1997, p.15).

Da mesma forma que Barthes em *A câmara clara*, Susan Sontag em *Sobre fotografia* (c.1977, 2004) parte de uma postura mais pessoal para abordar a fotografia. Sontag utiliza uma linguagem acessível, mais distante por assim dizer do vocabulário semiótico de Barthes, mas de forma alguma é simplória. De fundamental importância é o direcionamento das suas observações para as questões morais relacionadas aos usos sociais da fotografia.

---

<sup>23</sup> Tradução livre.

A obra de Sontag é uma referência obrigatória para a pesquisa em fotografia, porque se encontra (através da perspectiva da autora) uma série de indicações sobre a leitura, a circulação e a recepção das fotografias, ou seja, o processo interacional, comunicativo, associado a elas. Sontag observa que as imagens, profusamente presentes na imprensa em temas como morte, assassinatos, guerra, lugares desconhecidos e exóticos, retratos do *Outro*, podem provocar ou endereçar julgamentos morais. As fotografias são mais que uma descrição fiel das coisas do mundo, mais que um testemunho. Fundamentalmente, como um processo comunicativo firmado na cultura, na sociedade e na história, elas sempre permitem uma reflexão para além da imagem indicial (o registro).

O argumento do testemunho, da ligação indicial da fotografia com o referente, a relação da imagem com o fato, também está presente nas reflexões de Sontag:

Fotos fornecem um testemunho. Algo que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto. [...] Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem (SONTAG, 2004, p. 16).

A fotografia desfruta de uma autoridade quase ilimitada na sociedade moderna e o alcance dessa autoridade está diretamente ligado às propriedades peculiares das imagens obtidas por câmeras fotográficas (*idem*, p. 170). Trata-se de um registro, de um testemunho do real como nenhum relato verbal pode ser, por mais imparcial que seja, uma vez que a câmera fotográfica “faz” o registro, mas alguém, no caso, o fotógrafo, esteve “lá” para fazê-lo.

A discussão de Sontag em torno da indicial da fotografia avança consideravelmente quando ela observa que toda fotografia une dois atributos aparentemente contraditórios: suas credenciais de objetividade estão embutidas, mas sempre apontam, forçosamente, um ponto de vista. Ou seja, as fotos são registros objetivos e também um testemunho pessoal, tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade quanto uma interpretação dessa realidade (SONTAG, 2003, p. 26).

O duplo caráter da fotografia – é objetiva, mas é um ponto de vista – determina outro elemento característico deste tipo de imagem: a fotografia opera uma transformação cultural do real.

Mas, como as pessoas logo descobriram que ninguém tira a mesma foto da mesma coisa, a suposição de que as câmeras propiciam uma imagem impessoal, objetiva, rendeu-se ao fato de que as fotos são indícios não só do que existe mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro mas uma avaliação do mundo. Tornou-se claro que não existia apenas uma atividade simples e unitária denominada ‘ver’ (registrada e auxiliada pelas câmeras), mas uma ‘visão fotográfica’, que era tanto um

modo novo de as pessoas verem como uma nova atividade para elas desempenharem (SONTAG, 2004, p. 105).

O que se entendia como objetividade estava fundamentado na gênese técnica da imagem fotográfica e sua extrema semelhança com o referente. Conforme Roland Barthes, “quando queremos ser “neutros, objetivos”, esforçamo-nos por copiar minuciosamente o real, como se o analógico fosse um fator de resistência ao investimento dos valores” (BARTHES, 1990, p. 14). A imagem fotográfica não é um “espelho” neutro, observa Sontag, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real.

Estritamente do ponto de vista tecnológico, Santos Zunzunegui em *Pensar la imagem* (1992, p. 132-133) sintetizou algumas características que atestam a realização de uma “transformação do real” no fazer fotográfico: a) a fotografia elimina qualquer informação do real que não seja suscetível de ser convertida em termos óticos, como o som, o odor, a temperatura, etc, em síntese, só a imagem é apreendida; b) a fotografia reduz a tridimensionalidade do mundo a uma bidimensionalidade, deste modo, o “espaço” da imagem fotográfica é sempre um espaço referencial, representado, de representação; c) o caráter estático da imagem fotográfica expõe a eleição de um determinado ponto de vista, de um espaço que se decide mostrar e, em conseqüência, a eliminação simultânea de um outro espaço que fica além dos limites do enquadramento; trata-se de um corte (extração, seleção, levantamento, isolamento). O espaço da imagem fotográfica (necessariamente parcial com relação ao infinito do espaço referencial) implica um “resto”, um “resíduo”, um “outro” – o fora-de-campo ou o espaço “off”; d) a fotografia altera a qualidade típica do cromatismo do mundo (mais perceptível na fotografia em preto e branco, mas a fotografia em cores também não é uma reprodução fiel); e) a fotografia estabelece uma relação dialética entre o poder de resolução do olho humano e a estrutura descontínua (granular) da imagem.

No entanto, tal transformação não é apenas tecnológica – um registro objetivo – mas também um testemunho pessoal (SONTAG, 2004), que organiza um espaço semântico estruturado sobre um conhecimento icônico previamente (re)conhecido e capaz de provocar uma leitura coerente e aceitável, porém, conduzida através das variadas formas de enunciação discursiva. A organização do espaço semântico depende inteiramente de escolhas e de decisões humanas. E tais escolhas não se restringem à dimensão individual do fazer fotográfico; elas acontecem igualmente nos discursos públicos da sociedade (veiculados nos meios de comunicação, por exemplo). As escolhas são institucionalizadas historicamente através de práticas discursivas específicas, localizadas em “corpos de discursos” com

características singulares que, todavia, podem se modificar constantemente diante de conjunturas culturais, sociais e históricas (TAGG, 1988).

A grande ênfase dada ao debate sobre a natureza indicial da fotografia carrega considerável responsabilidade em produzir e perpetuar o mito da verdade e da objetividade fotográfica. Porém, a verdade fotográfica é uma verdade circunscrita; ela existe apenas nos limites do enquadramento fotográfico. John Tagg (1988) observa que tal verdade é infinitamente vulnerável à qualificação, distorção e manipulação através de uma variável: o contexto discursivo no qual a fotografia é usada.

Em relação à objetividade, Vilém Flusser em *Filosofia da caixa preta* (2002, p. 14-15) comenta:

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas [as fotografias] faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica) não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. [...] A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é a capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstruir os textos que tais imagens significam. [...] O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo.

Pierre Bourdieu também é outro autor que faz observações sobre a objetividade da fotografia em *Un art moyen* (c.1965):

Normalmente todos concordam em ver na fotografia o modelo da veracidade e da objetividade (...). É fácil demais mostrar que essa representação social tem a falsa evidência das pré-noções; de fato a fotografia fixa um aspecto do real que é sempre o resultado de uma seleção arbitrária e, por aí, de uma transcrição. [...] Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) *usos sociais* considerados ‘realistas’ e ‘objetivos’ (*apud* DUBOIS, 1994, p. 40).

Apesar das críticas e reflexões em torno do assunto, nunca houve um fim para os debates em torno da objetividade e do realismo da fotografia. Todavia, o problema não é tanto responder a uma pergunta de ordem nomotética do tipo “a fotografia é realista ou não?” ou “é objetiva ou subjetiva?” Susan Sontag (2003; 2004) observou a questão de outra forma, muito mais processual e por isso mesmo comunicacional. Ainda que determinados historicamente por conjunturas sociais e culturais – uma “estratégia construída de objetividade”, como destaca Dona Schwartz (1999) –, os atributos de objetividade estão presentes na fotografia, mas ela indica sempre um ponto de vista, um “olhar” sobre a coisa fotografada – fotografias são a transcrição fiel de um momento da realidade e uma interpretação desta realidade. A

perspectiva de Sontag é a rigor estritamente comunicacional pois, ao contrário de tentar resolver o problema da objetividade, chama a atenção para algo que está além: a complexidade do discurso visual, sua processualidade e enunciação, os endereçamentos e as variadas respostas que pode suscitar.

Sontag atenta que o realismo é definido no nível da significação como o resultado de um elaborado processo constitutivo. Não é necessário quantificar o realismo de uma representação simplesmente através de uma comparação de tal representação com o “real” de algum modo conhecido anteriormente para a sua realização. A “realidade” da representação realista não corresponde de modo simples e direto a uma coisa estabelecida para o leitor “antes” da representação. A fotografia é mais que isso: é o produto de um complexo processo envolvendo o motivado e seletivo emprego de determinados meios de representação. As fotografias são itens produzidos por um específico modo de produção e distribuição, circulando e sendo consumidas no interior de relações sociais estabelecidas – elas têm um uso, um sentido e um valor, em certos rituais sociais de comunicação (TAGG, 1988).

A leitura de uma fotografia não é algo mecânico, mas dinâmico; pode, de acordo com a enunciação discursiva, endereçar reflexões mais centradas no registro do fato. O leitor pode dizer: “tais coisas aconteceram, são relevantes, não podem ser ignoradas!<sup>24</sup>”, ou não. Por outro lado, a leitura pode escapar fortemente do indicial, extrapolando o registro do evento e passando a simbolizar aspectos abstratos da cultura; dirá então o leitor: “esta fotografia é a liberdade”, “ela é o símbolo de uma época”, etc. De acordo com Michael Griffin (1999), todas as fotografias que permanecem vivas na memória coletiva são aquelas que conseguem transcender o factual e passam a representar conceitos culturais, símbolos abstratos e mitos nacionais ou mundiais. “A natureza indicial da fotografia – a causativa ligação entre o referente pré-fotográfico e o signo – é assim altamente complexa, irreversível, e nada pode garantir ao nível de significado”, observa John Tagg (1988, p. 3).

É relevante perceber em torno das questões abordadas o ponto de vista da geração de operadores metodológicos de análise. Neste caso, a natureza indicial da fotografia apresenta um ponto que não pode ser ignorado. Nas análises que serão conduzidas, é pertinente observar o que uma fotografia “faz” indicialmente – o que ela descreve, mostra, testemunha, documenta como “realidade primordial” (DUBOIS, 1994) e “ordem fundadora” (BARTHES, 1984). No entanto, tal observação é apenas um ponto de partida para uma riqueza de

---

<sup>24</sup> Como Philippe Dubois (1994) destacou, a fotografia, aos olhos do senso comum, não pode mentir. Nela a necessidade de “ver para crer” é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra.

experiências (BROTHERS, 1998), pois a fotografia endereça leituras que estão justamente além do indicial: “o que é mostrado evoca o que não é mostrado” (BERGER, 1980, p. 293).

As imagens fotográficas [...] não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. [...] Seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais enfim) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro (KOSSOY, 2002, p. 22).

Embora a fotografia tenha a natureza inegável de um fragmento, trata-se de um recorte intensificador. O que ela perde em extensão, na sua relação com o mundo “lá fora”, ela ganha em intensidade discursiva: uma fotografia é como um provérbio, uma máxima e sempre exige a atenção (SONTAG, 2003; 2004). A fotografia é vestígio, mas também revelação. Basta o flagrante da câmera para que as coisas adquiram um caráter singular, o aspecto diferente que as coisas têm quando fotografadas – a fotografia desborda o real de sua realidade (SANTAELLA, NÖTH, 1997, p. 127).

## **2.2 Fotografia, comunicação e cultura: Roland Barthes**

Apesar dos aspectos indiciais da fotografia serem notadamente relevantes é preciso buscar sempre, como já foi ressaltado no início deste capítulo, o caráter comunicacional da mensagem fotográfica. O escopo mais remoto do debate sobre o status comunicacional das mensagens visuais se defronta com as indicações teóricas e metodológicas que praticou Roland Barthes, sob a luz do estruturalismo semiológico, em *A mensagem fotográfica* (c.1961, 1990a), *A retórica da imagem* (c.1964, 1990b) e em *A câmara clara* (c.1979, 1984) – textos que já foram citados anteriormente. A importância dos argumentos de Barthes é de ordem prioritariamente metodológica: vê-se, pela primeira vez nos contextos dos estudos comunicacionais, tendo os fenômenos da cultura de massa como objetos principais de reflexão, um discurso fortemente sistemático sobre como se compreende o problema da significação da mensagem fotográfica.

José Benjamim Picado observa que para Barthes “a imagem visual não poderia possuir determinação códiga própria, mas necessariamente oriunda, seja de um sistema cultural, ou

ainda das funções retóricas e dramáticas que o texto escrito ou que a herança das narrativas pudesse lhe atribuir” (2003, p. 72). A imagem fotográfica é um objeto composto, a partir de critérios que estão firmados nas normas de produção do discurso comunicacional, de tal sorte que sua apreciação, na recepção da página impressa, jamais pode ser inteiramente dissociada de uma cogitação, como uma espécie de leitura da imagem (*idem*, 2003).

As reflexões de Barthes propõem uma abordagem sociológica para a leitura das mensagens fotográficas: uma semiologia das mensagens visuais propiciaria um acesso analítico direto às estruturas do canal/código pelo qual elas (as fotografias) seriam transmitidas, assimiladas e processadas – o princípio de redundância que caracteriza a unidade de sentido própria. Ao analisar a estrutura de funcionamento da mensagem fotográfica, a Semiologia se defrontaria com uma considerável dificuldade em estabelecer um lugar propriamente independente da significação visual (principalmente no âmbito dos discursos midiáticos), visto que construiu a base de sua análise sobre a dupla articulação da língua (na semiologia estruturalista). Neste caso, a estrutura sobre a qual se encontra o funcionamento das mensagens visuais implicaria, ao menos do ponto de vista metodológico, a admissão de uma hipotética redutibilidade da significação icônica à significação verbal (PICADO, 2003): onde quer que haja sentido comunicacional, deve haver uma legislação da ordem do lingüístico.

Objetos, imagens, comportamentos podem significar, claro está, e o fazem abundantemente, mas nunca de maneira autônoma; qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem. A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma mensagem lingüística (é o caso do cinema, da publicidade, das historietas em quadrinhos, da fotografia de imprensa, etc), de modo que ao menos uma parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou revezamento com o sistema da língua (BARTHES, 2001, p. 12).

Trata-se do “paradoxo fotográfico” (BARTHES, 1990a, p. 14), ou seja, a existência de duas mensagens na imagem fotográfica: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e a outra codificada (o “tratamento”, a “escritura”, a “retórica” da imagem). Estruturalmente, o paradoxo de todas as comunicações de massa é que a mensagem conotada (ou codificada) desenvolve-se a partir de uma mensagem sem código (*idem*, 1990a).

O essencial do “paradoxo fotográfico” é que supondo-se que o conteúdo da mensagem fotográfica seja o real, sua significação não envolveria, portanto, uma estrutura, teoricamente firmada, que pudesse funcionar como marco das replicações de signos. Não haveria, para cada fotografia, do ponto de vista do firmamento de sua significação, um correspondente ao sistema de signos da língua, com respeito à significação das palavras.



Na perspectiva barthesiana, a estrutura sobre a qual esta atividade de cogitação interpretativa se exerce implica em que a semiologia deva pensar no sistema discursivo da comunicação midiática, como um correlato do regime mais geral das conotações: assim sendo, a significação da imagem, naquilo que requisita a substância icônica da fotografia, incorpora esta mesma matéria no regime de significações próprio dos enunciados lingüísticos, que procede, assim, como um sistema segundo de significações [...]: sua forma é lingüística, mas sua matéria é icônica; tal é, segundo Barthes o paradoxo do iconismo, no contexto das comunicações de massa (PICADO, 2003, p. 76).

Na perspectiva de análise dos discursos midiáticos, Barthes lembra (através do seu paradoxo) que é preciso pensar o problema de leitura e significação da imagem fotográfica como parte de um conjunto de práticas sobre às quais o valor acusativo da imagem vai se convertendo à ordem de um discurso enunciativo.

A imagem, em sua conotação, seria, assim, constituída por uma arquitetura de signos oriundos de uma profundidade variável de léxicos [...], cada léxico, por mais ‘profundo’ que seja, sendo codificado, se, como se pensa atualmente, a própria *psychê* é articulada como uma linguagem; quando ainda se ‘desce’ à profundidade psíquica de um indivíduo, mais raros são os signos e mais classificáveis: o que pode haver de mais sistemático de que as leituras de Rorschach? A variabilidade das leituras não pode, pois, ameaçar a ‘língua’ da imagem, se admitirmos que essa língua é composta de idioletos, léxicos e subcódigos: a imagem é inteiramente atravessada pelo sistema do sentido, exatamente como o homem articula-se até o fundo de si mesmo, em linguagem distintas (BARTHES, 1990b, p. 38-39).

O léxico é definido por Barthes como um recorte no plano simbólico inteiro da linguagem, e que incluiria a língua (enquanto seu código), mas também um conjunto de práticas e técnicas, de origem simbólica e que são igualmente regulares, mas que dificilmente se podem normatizar. Nenhuma fotografia conduz suas conotações no vácuo. A fotografia só é significativa para o leitor porque nela existe um conteúdo de atitudes estereotipadas que constituem elementos cristalizados de significação. Uma “gramática histórica” da conotação deveria, pois, procurar seu material na pintura, no teatro, nas associações de idéias, nas metáforas usuais, etc, isto é, precisamente na cultura (BARTHES, 1990a, p. 16-17).

Tendo como referência a perspectiva de Barthes, a chave de leitura de uma imagem fotográfica é sempre histórica e cultural: um código em que os signos são gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos sentidos em virtude dos usos de uma determinada sociedade. Na leitura da fotografia projeta-se sentimentos e valores “eternos”, ou seja, a leitura é sempre histórica e depende do “saber” do leitor. Reencontrar o código da conotação seria isolar, recensar e estruturar todos os elementos “históricos” da fotografia, todas as partes que retiram sua descontinuidade de uma condição cultural (*idem*, p. 22).

A importância dos estudos de Barthes, observou Caroline Brothers (1997, p. 19), não está simplesmente na compreensão que oferecem sobre os mecanismos de construção de

sentido na fotografia, mas por expor as ligações estruturais e processuais entre os conteúdos fotográficos e a cultura no qual tais imagens têm um valor comunicacional, uma circulação social. O que constitui a originalidade desse sistema é que as possibilidades de leitura de uma mesma imagem são variáveis segundo os indivíduos: uma mesma imagem pode mobilizar semânticas diferentes. “A realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes “leituras” que cada receptor dela faz num dado momento; [...] uma expressão peculiar que suscita inúmeras interpretações” (KOSSOY, 2002, p. 38). Compreender uma fotografia é um ato de projetar para as suas substâncias as características de um “padrão de compreensão”. Porém, o sentido semântico apenas ocorre quando a matéria significante (o índice fotográfico) se incorpora ao sistema de significação que o acolhe, fundamentalmente como parte de um discurso estabelecido interacionalmente.

A significação fotográfica opera num plano duplo; um, constituído de uma pluralidade de códigos; outro, afirmado sobre uma relação direta com o tangível e o real. Sem diminuir de forma alguma o poder do argumento indicial (como foi observado na seção anterior), este deve, porém, ser observado como “atuando junto” com a representação simbólica e cultural da fotografia, dando força para a leitura e os sentidos dos seus códigos.

Ler *A câmara clara* de Barthes é observar o verso e o reverso da experiência comunicacional derivada da imagem fotográfica: da realidade indicial à realidade subjetiva, interacional e cultural da imagem. Sinteticamente, Barthes demonstra neste livro como alguém “lê” uma fotografia partindo da natureza indicial para uma abordagem comunicacional da imagem. A primeira fotografia do livro é justamente o escritório do autor, envolto numa aura de mistério e silêncio; esta fotografia é um convite de Barthes ao leitor, para que “entre” no seu universo particular de análise.

Da mesma forma que na seção anterior, as discussões teóricas apresentadas em torno da leitura da fotografia devem ser traduzidas em operadores de análise. Neste caso, a partir do que foi apresentado por Barthes dois aspectos são relevantes. Primeiro, idéia de que os discursos midiáticos são – normalmente – compostos de duas estruturas de funcionamento, uma lingüística e outra icônica (e que atuam nos endereçamentos de leitura e significação). Segundo, na análise de uma fotografia deve-se levar em conta a cultura e a separação (ou identificação) dos elementos constituintes do discurso visual – o código de leitura de uma imagem fotográfica é sempre histórico e cultural.

### 2.3 O código da cultura: Umberto Eco

As perspectivas de análise de Roland Barthes não chegaram a se concluir plenamente; *A câmara clara* foi o seu último livro e naquele momento é perceptível a inclinação do autor em direção a um “realismo radical” da fotografia, ou seja, a buscar na característica indicial/icônica pistas para a leitura fotográfica que se afastassem do dogma lingüístico estruturalista. A continuação, por assim dizer, dessas reflexões seriam feitas por Umberto Eco que na segunda parte de *A estrutura ausente* (c.1968, 2001) e em *Tratado geral de Semiótica* (c.1975, 2003) abordaria o problema do signo icônico. Toda a pesquisa semiótica de Umberto Eco está centrada no estudo dos processos culturais como processos de comunicação. Eco situa o conceito de significação no centro da comunicação humana e cultural. “Todo processo de comunicação entre seres humanos pressupõe um sistema de significação como pré-condição necessária” (2003, p. 6). Seus estudos abordam a filosofia medieval, a cultura popular, os mitos da literatura *pop*, análise de filmes de James Bond e Superman, as ideologias das mídias e a cultura do cotidiano.

A inovação de Umberto Eco é justamente romper com a dependência de uma análise construída e centrada a partir de uma estrutura lingüística tal como propunha a Semiótica saussureana (ainda que o autor reconheça a enorme e valiosa importância de tais operadores de análise no contexto das Ciências Sociais e Humanas ao longo do século XX). A tese principal de Eco é que tomar certos signos como fenômenos de comunicação, não implica que tais fenômenos se manifestem única e exclusivamente em termos de estrutura lingüística – “a tão reclamada unidade da empresa semiológica deveria então decorrer do grau com o qual o campo destas investigações pudesse assumir que nem todos os fenômenos comunicacionais poderiam implicar uma estrita redutibilidade aos caracteres definidores da língua” (PICADO, 2003, p. 80).

Para Umberto Eco o significado icônico, o pilar para o tratamento comunicacional das imagens, requer a demarcação de um código (ou mesmo um quadro de referências para o firmamento de um sentido semântico das imagens). “Pode-se assim falar de código icônico como do sistema que faz corresponder a um sistema de veículos gráficos unidades perceptivas e culturais codificadas, ou unidades pertinentes de um sistema semântico que depende de uma codificação anterior da experiência perceptiva” (ECO, 2003, p. 183).

A perigosa tendência de declarar-se “inexplicável” o que não se explica de imediato com os instrumentos disponíveis, levou a curiosas posições: entre elas a decisão de negar-se dignidade de língua a sistemas de comunicação que não possuíssem a dupla articulação reconhecida como constitutiva da língua verbal [...]. Diante da evidência de códigos mais fracos que o da língua, decidiu-se que não eram códigos; e diante da existência de blocos de significados – como os constituídos pelas imagens icônicas – tomaram-se duas decisões opostas: ou negar-lhes a natureza de signo, porque se afiguraram inanalizáveis; ou neles buscar a todo custo qualquer tipo de articulação que correspondesse às articulações da língua (ECO, 2001, p. 122)

Os aspectos comunicacionais, a leitura e a compreensão de uma fotografia estariam associados a uma estreita ligação entre as formas da expressão (a parte significativa do signo, suas propriedades visuais e gráficas) e as substâncias do conteúdo (a parte dos objetos significados). Os signos visuais, como a fotografia, não possuiriam, como se imaginava, as mesmas propriedades do objeto denotado ou representado, mas podem supostamente reproduzir algumas das propriedades de tais objetos e dos acontecimentos registrados – algo de natureza “essencial” do referente permanece na fotografia.

Segundo Benjamim Picado (2003, p. 82), a pesquisa de Eco retorna o antigo problema filosófico da distinção entre as impressões causadas pelos objetos nos sentidos, de um lado, e os atributos que se conferem aos mesmos, através de uma experiência sensível, da ordem da percepção. As fotografias reproduzem apenas algumas das condições de percepção da experiência real, conferindo semelhança apenas àqueles aspectos do objeto que puderam ser discriminados e comutados num sistema de projeções, desde a estruturação originária da própria percepção.

Como já foi ressaltado, uma das observações mais importantes do ponto de vista comunicacional é que a fotografia não possui, em si mesma, as “mesmas propriedades do objeto representado” (como normalmente se atribui nos estudos focados na sua radical natureza indical), mas reproduz as condições de percepção comum, com base nos códigos perceptivos normais e selecionando estímulos que podem permitir a construção de uma estrutura perceptiva que possua o mesmo “significado” da experiência real. As condições de percepção reproduzidas fotograficamente devem ser selecionadas em códigos de reconhecimento, próprios à descrição psicológica do fenômeno visual, mas também anotadas em convenções gráficas que regulam todas as operações figurativas (ECO, 2001; ECO, 2003). O estabelecimento de condições de comunicabilidade no plano da expressão definem o modo como as fotografias segmentam algum aspecto do conteúdo da ação representada.

Representar iconicamente [fotograficamente] o objeto significa então transcrever por meio de artifícios gráficos [...] as propriedades culturais que lhe são atribuídas. Uma cultura, ao definir seus objetos, remete-se a alguns códigos de reconhecimento que individualizam traços pertinentes e caracterizantes do conteúdo. Um código de

representação icônica estabelece, pois, quais os artifícios gráficos que correspondem aos traços do conteúdo, ou aos elementos pertinentes fixados pelos códigos de reconhecimento. [...] mesmo nos casos de representação mais ‘realista’, podem-se individuar blocos de unidades expressivas que remetem não àquilo que se vê do objeto, mas àquilo que se sabe, ou àquilo que se aprendeu a ver (ECO, 2003, p. 181-182).

As argumentações de Umberto Eco, que tem na fotografia uma estrutura de referência cultural, são uma continuação do que foi proposto por Roland Barthes. Os pontos de vista ideológico, ético, religioso, do espectador, bem como suas atitudes, gostos, sistemas de valores, etc, constituem um patrimônio de conhecimento que interage com a imagem, e determina a seleção de códigos com os quais a imagem é lida, processada interacionalmente. É através destes códigos que os aspectos mais abstratos da cultura, como o poder, a ideologia, o medo, a solidão, ou os sentimentos de força e violência são estabelecidos e determinados a significar algo na mensagem fotográfica – desde que postos em situação comunicacional através de discursos públicos ou privados. A proposta de Umberto Eco é que a fotografia pode prover acesso ao vasto repertório cultural e ideológico da sociedade no qual ela atua.

O sentido não é alcançado pela fotografia em si, mas no relacionamento entre ela e a matriz de crenças culturalmente específicas e as conjunturas às quais se referem. “A fotografia é o lugar onde estas crenças ‘invisíveis’ se manifestam, o olhar do fotógrafo direciona o olhar do leitor, e é neste constante diálogo entre a imagem e a sociedade que está o maior interesse da fotografia” (BROTHERS, 1997, p. 23).

[...] se a fotografia está ligada à percepção, isto não é porque o referente é um processo ‘natural’ mas porque também é *codificado*. [...] O fotógrafo gira a sua câmera num mundo de objetos já construídos como um mundo de usos, valores e sentidos, embora no processo perceptivo este não aparece como tal, mas somente como qualidades discerníveis numa reconhecimento ‘natural’ do que ‘está lá’. [...] Este padrão num papel é, por sua vez, o objeto de uma percepção – ou leitura – na qual é constituída como uma imagem significativa/significante de acordo com esquemas apreendidos. [...] O sentido de uma imagem fotográfica é construído por uma interação de tais esquemas ou códigos, os quais variam enormemente em seu grau de esquematização. [...] Seus significados são múltiplos, concretos e, mais importante, *construídos*. Em comum, também, com outros sistemas de linguagem, fotografias podem ser exaustivamente analisadas como projeções de um número limitado de formas retóricas nas quais os valores e crenças de uma sociedade são naturalizados. [...] A produção e atribuição de sentidos fotográficos não é um processo arbitrário ou voluntário. Codificar ou decodificar fotografias é produto de um trabalho de indivíduos históricos concretos que são eles mesmos reciprocamente constituídos como os sujeitos de uma ideologia no processo histórico<sup>25</sup> (TAGG, 1988, p. 187-188).

A teoria do código visual em Umberto Eco (dissociado de uma estreita ligação com a língua) encontra uma correspondência nas teorias e estudos sobre a percepção visual<sup>26</sup>. Não

<sup>25</sup> Tradução livre.

<sup>26</sup> Ver, por exemplo: DENTON, C. *Graphics for visual communication*. Dubuque, IA: Wm. C. Brown, 1994.

há espaço aqui para se descrever os intrincados processos da teoria da percepção visual, mas vale destacar alguns princípios que ajudam a entender como a comunicação visual acontece.

Percepção é a resposta psicológica e fisiológica de uma pessoa a um estímulo. Percepção visual é uma resposta via meios visuais; um estímulo visual é um fenômeno com características observáveis. A percepção visual depende da biologia e da cultura, como destacou Umberto Eco. Alguns códigos culturais são facilmente reconhecíveis nas fotografias e são, portanto, universais, como gênero sexual, instinto de autoproteção, gestos agressivos, violência, amizade, etc. A percepção visual desperta, capta e afeta a atenção dos leitores; qualquer imagem fotográfica consegue comunicar de forma rápida e eficiente e é capaz de engendrar um grau enorme de respostas.

A percepção visual, como foi destacado por Barthes e Eco, é um tipo de comunicação que aparece diretamente ligada à memória – a imagem é um poderoso e rápido caminho à memória –, mas as imagens estão mais intimamente ligadas à memória do que as palavras. Todas as imagens afetam, comunicacionalmente, o modo como as pessoas conhecem a si mesmas, os outros e o mundo. Da mesma forma, imagens afetam diretamente o modo como as pessoas agem: imagens violentas, podem determinar comportamentos e respostas violentas; se a imagem é extremamente persuasiva em sua enunciação, as pessoas podem reagir da forma que o enunciador propôs (NEWTON, 2001, p. 26).

Conforme já foi observado, do ponto de vista estritamente metodológico, as reflexões de Umberto Eco significaram uma continuação do projeto desenvolvido por Barthes. A fotografia para eles une duas condições inseparáveis, compreendidas e perceptíveis unicamente no interior de processos comunicacionais: um contexto icônico/indicial (os aspectos semelhantes à realidade); e um contexto simbólico (os aspectos abstratos da cultura).

Roland Barthes, no contexto da comunicação midiática, chamava a atenção para que as análises fossem centradas na cultura e na história. Além disso, era preciso separar os elementos constituintes da imagem fotográfica e observar a importância do texto que acompanha a imagem. A teoria de Umberto Eco, por outro lado, produziu operadores metodológicos relacionados ao código visual estabelecido na cultura, destacando a importância que a memória visual e a aprendizagem têm na leitura, e igualmente nos variados processos de produção dos discursos fotográficos (visto que fotógrafos e editores precisam conhecer e dominar os mesmos códigos dos leitores). Analisar uma fotografia, nesta perspectiva, é captar a essência dos gestos representados que podem comunicar alguma coisa.

A imagem, pela especificidade de sua linguagem, é mais flexível do que o texto, no sentido de acomodar, em sua estrutura narrativa, múltiplos significados, sendo, portanto, um elemento essencial para que se possa analisar como estes significados são construídos, incutidos e veiculados pelo meio social. Além disso, o modo como as imagens são recebidas pelo espectador implica uma negociação de sentido que transcende a própria imagem e que se realiza no contexto da cultura e dos textos culturais com que ela convive. A imagem, assim, aponta para estes textos [...]. Apesar de as imagens fílmica, fotográfica e videográfica estarem impregnadas de resíduos do real, elas não são uma extensão da realidade, mas sim uma criação interpretativa que é fruto de um imaginário social, e que, ao mesmo tempo, engendra outros, que podem até mesmo virem a se transformar em realidade (NOVAES, 1998, p. 117).

A próxima seção abordará o fotojornalismo. Neste contexto, John Tagg, a partir de uma leitura de Michel Foucault, vai trazer valiosas contribuições para um considerável alargamento do nível de pertinência na análise dos discursos fotojornalísticos. Tagg não discorda das posições de Barthes e Eco, mas observa que uma explicação semiótica clássica de sistemas imanentes e dos códigos de significação não pode especificar a natureza institucional de práticas de significação, seus padrões de circulação na prática social ou a sua dependência a modos específicos de produção cultural (TAGG, 1988, p. 23). Através deste autor será destacado que os variados processos sociais, as conjunturas históricas, as instituições, as práticas (circulação, resposta e interação social), bem como os sujeitos sociohistóricos podem determinar e ter grande relevância no discurso fotojornalístico.

## **2.4 Fotojornalismo, sociedade e discurso: John Tagg**

A conotação fotográfica é uma atividade institucional;  
em toda a escala social, sua função é integrar o homem, isto é, dar-lhe segurança;  
[a fotografia] é a mais social das instituições – **Roland Barthes**

Existem muitas definições para o fotojornalismo. De modo simples, pode-se dizer que ele designa ao mesmo tempo um uso, uma função e uma atividade. Quanto aos usos e funções, fotojornalismo significa todas as fotografias usadas em meios reconhecidos como jornalísticos, cuja função é apresentar algum tipo de informação visual sobre determinado acontecimento, assunto ou pessoa, endereçando um processo comunicativo ao leitor. Por

outro lado, também designa uma atividade, ou seja, a produção de fotografias para uso nos meios de comunicação jornalísticos.

[...] *fotojornalismo* é definido geralmente como um termo descritivo para reportar informação visual através de várias mídias. Quando as pessoas debatem sobre o fotojornalismo, elas estão freqüentemente se referindo às fotografias na mídia impressa, como os jornais e revistas. De modo crescente, entretanto, a profissão de fotojornalista cerca notícias televisivas, às quais confiam primariamente no vídeo mas normalmente usam fotografias em noticiários, e notícias da Internet, a qual usa imagens tanto em movimento quanto paradas. O termo *fotojornalismo* tipicamente se aplica a um gênero de imagens (com um certo grau de subgêneros) publicadas ou transmitidas com acompanhamento de palavras e normalmente como parte de um pacote que pode incluir outros elementos visuais, tais como manchetes, gráficos, imagens múltiplas, etc (NEWTON, 2001, p. 5).

Jorge Pedro Sousa (2000, p. 12) aponta duas definições para o fotojornalismo. Uma, *lato sensu*: “a atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade”. E outra, *stricto sensu*: “a atividade que pode visar a 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”. As definições de Jorge Pedro Sousa se enquadram no que foi apresentado anteriormente, ou seja, o fotojornalismo designa ao mesmo tempo um uso, uma função e uma atividade.

A fotografia é um dos procedimentos técnico-expressivos mais determinantes do conteúdo visual na imprensa, aponta Pepe Baeza (2000, p. 32). “O termo fotojornalismo designa indistintamente uma função profissional desenvolvida na imprensa e um tipo de imagem canalizada por esta”.

A imagem fotojornalística é, entre as produzidas ou adquiridas pela imprensa com conteúdos editoriais próprios, a que se vincula a valores de informação, atualidade e notícia; é também a que recolhe fatos de relevância a partir de uma perspectiva social, política, econômica e além disso, assimilável pelas classificações habituais da imprensa através de suas seções (*idem*, p. 32).

Em *A mensagem fotográfica*, texto citado anteriormente, Roland Barthes apresenta uma definição de fotojornalismo baseada nos modelos tradicionais de informação (fonte, mensagem, receptor e canal):

A fotografia jornalística é uma mensagem e, como tal, é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora é a redação do jornal, seu grupo de técnicos, dos quais alguns fazem a foto, outros a selecionam, a compõem e retocam e outros, enfim, a intitulam, a legendam, a comentam. O meio receptor é o público que lê o jornal. E o canal de transmissão é o próprio jornal, ou, mais exatamente, um complexo de mensagens concorrentes cujo centro é a fotografia; os complementos que a circundam são o texto, o título, a legenda, a diagramação e, de maneira mais abstrata mas não menos ‘informante’, o próprio nome do jornal (BARTHES, 1990a, p. 11).



Um dos aspectos mais relevantes apontado por Barthes é que nas variadas formas de jornalismo a fotografia não é uma estrutura isolada. Ela se identifica com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo) que normalmente acompanha a fotografia jornalística. Deste modo, a totalidade da informação nas páginas de um jornal, revista, livro ou Internet está apoiada em duas estruturas diferentes (uma das quais lingüística); essas duas estruturas são concorrentes, mas, tendo unidades heterogêneas, não se podem confundir; no texto, a substância da mensagem é constituída por palavras; na fotografia, por linhas, superfícies, matizes e tonalidades. Além disso, as duas estruturas do discurso ocupam espaços separados, contíguos, mas não “homogeneizados” (*idem*, p. 12).

A importância do texto no fotojornalismo também é destacada por Bonnie Brennen e Hanno Hardt (1999, p. 5) – as fotografias precisam das palavras, e ambos tornam-se inseparáveis no ofício do jornalismo. “Eles reforçam um ao outro e oferecem uma base para construir sentidos que se fundam no poder da experiência visual e na autoridade da palavra”, conectando o presente e o passado e produzindo um contexto seguro para interpretar os discursos (*idem*, 1999).

Susan Sontag em *Sobre fotografia* (2004, p. 124-125) comenta também as relações entre o texto e a fotografia, mais especificamente sobre a legendagem de fotografias na imprensa:

‘Essa foto, como qualquer foto’, apontam Godard e Gorin, ‘é fisicamente muda. Fala pela boca do texto que vem escrito abaixo’. De fato, as palavras falam mais alto do que as imagens. As legendas tendem a exagerar os dados da visão; mas nenhuma legenda consegue restringir, ou fixar, de forma permanente, o significado de uma imagem. [...] O que os moralistas exigem de uma foto é que ela faça aquilo que nenhuma foto é capaz de fazer – falar. A legenda é a voz que falta, e espera-se que ela fale a verdade. Mas mesmo uma legenda é uma luva que se veste e se retira muito facilmente.

Barthes (1990a, p. 12-20) sintetizou as duas funções do texto lingüístico em relação às fotografias. Em primeiro lugar, a função de “ancorar” que, destinada a evitar a polissemia, centra e reduz as possibilidades significativas do enunciado fotográfico. Em segundo, a função de “relevo”, quando texto e foto se relacionam sobre a base da complementaridade. As duas funções podem coexistir, ainda que seja interessante constatar os casos em que a imagem ou o texto não são complementares, e onde um ou outro sugerem, inspiram e incutam significados secundários no discurso jornalístico.

As observações teóricas sobre a relação entre o texto e a fotografia podem ser traduzidas em operadores metodológicos de análise. Em primeiro lugar, observa-se que não é

possível ignorar o texto que acompanha a fotografia, uma vez que cada um desempenha uma função no discurso, ou seja, estabelecer um campo semântico “seguro” para a leitura. Segundo, e decorrente disso, é necessário identificar que tipo de função o texto e a fotografia mantêm em determinada matéria, se existe alguma alteração, complementaridade ou parasitismo.

A fotografia, de acordo com Paulo Bernardo Vaz (2006, p. 9-10), é uma manifestação de sentido inscrita em jornais e é dotada de uma materialidade marcadamente simbólica – ela não está nas páginas apenas para ilustrar. As fotografias jornalísticas são representações do mundo, que diariamente o registram e o modificam, possibilitando aos mais variados sujeitos apreendê-lo e experienciá-lo, visual e mentalmente, subjetiva e intersubjetivamente. Acompanhando textos (títulos, matéria, legendas), a foto torna-se argumento do jornalista, complementando a busca pela veracidade sobre o que ali se escreve, ajudando a comprovar o que foi dito.

O fotojornalismo, nas palavras de Lorenço Vilches, é uma atividade artística e informativa, de crônica social e memória histórica, um componente essencial da informação e da opinião: é a “imagem da notícia” (VILCHES, 1997, p. 13). A fotografia de imprensa em maior grau que o texto escrito aparece com grande força de objetividade. Se uma informação escrita pode omitir ou deformar a verdade de um fato, a foto aparece como o testemunho fidedigno e transparente do acontecimento ou do gesto do personagem público. Toda fotografia produz um traço do real, mas nos contextos do discurso jornalístico ela é traduzida como uma “impressão de verdade” (*idem*, 1997, p. 19). Vilches retoma uma característica que foi observada anteriormente quando se tratou da fotografia: a objetividade. O “mito da objetividade” fotográfica, como foi destacado, fecundou toda uma retórica em torno do fotojornalismo – o peso das palavras; a autoridade da imagem (BRENNEN, HARDT, 1999). Na perspectiva do senso comum, o fotojornalismo não é considerado tanto como um processo culturalmente determinado de representações seletivas, mas muito mais (talvez principalmente) como uma reprodução mecânica e objetiva da realidade (TRIVUNDA, 2004, p. 482).

Ao longo da história da imprensa, o fotojornalismo foi uma “estratégia construída de objetividade” – a fotografia foi instalada no interior de um discurso específico que tem como retórica privilegiada “a verdade”, ou seja, o jornalismo (SCHWARTZ, 1999, p. 161). Michael Griffin (1999, p. 149) também defende tal posição, mas destaca a sua função de

narratização<sup>27</sup>. Ou seja, o fotojornalismo seria a incorporação de imagens fotográficas no interior do “processo de narratização de algum acontecimento”. Porém, tal narração seria sempre apresentada como sendo objetiva e verídica.

Como uma “estratégia construída de objetividade”, o fotojornalismo começou a se delinear a partir do final do século XIX. Vários acontecimentos contribuíram para a ascensão da fotografia nos meios impressos: os avanços técnicos nas câmeras fotográficas e nos filmes permitiram a melhor captação do movimento, da ação, da instantaneidade; o desejo dos editores de comercializarem jornais e revistas tanto para a elite social quanto para a classe trabalhadora; a inclusão da tecnologia de impressão por *halftone* em 1884 (contribuindo largamente para a difusão das fotografias); o uso freqüente de fotografias nos tablóides<sup>28</sup>, uma vez que até a Primeira Guerra Mundial (1914-1917), elas apareciam apenas ocasionalmente nos jornais.

A grande expansão no uso de fotografias na imprensa esteve intimamente associada à difusão permanente de idéias como objetividade e universalidade da imagem, facilidade de leitura, instantaneidade, rapidez e fluidez. Vista como uma “estratégia construída de objetividade”, a fotografia ajudou sensivelmente a diminuir a suspeita dos leitores quanto à narração dos acontecimentos, mas foi uma construção sobretudo histórica, motivada por mudanças tecnológicas, econômicas, culturais e sociais<sup>29</sup> (SCHWARTZ, 1999).

O termo fotojornalismo, salienta John Taylor (1998, p. 5) designa toda fotografia usada em meio jornalístico. O uso do termo pode até certo ponto ser confinado a fotografias usadas largamente na imprensa para descrever e ilustrar acontecimentos atuais ou não, mas, de fato, tais fotografias circulam num raio de práticas e meios muito maior do que os jornais diários, como sites, revistas e livros. Os leitores que olham essas fotografias acreditam fielmente que “algo aconteceu” – o noema de Roland Barthes. Para Taylor, a crença na

<sup>27</sup> Griffin entende “narração” como a exposição escrita, visual ou oral de um fato.

<sup>28</sup> Publicação em formato de meio jornal; são jornais populares, de preço mais acessível e com assuntos às vezes sensacionalistas.

<sup>29</sup> Foucault demonstrou, lembra John Tagg (1988, p. 6), que “a produção de novos conhecimentos liberou novos efeitos de poder, assim como novas formas de exercer poder produziu novos conhecimentos no corpo social ao qual foi transformado. [...] O que caracterizou o regime no qual a evidência fotográfica emergiu foi [...] uma reestruturação complexa e administrativa, que motivou uma divisão social entre o poder, o privilégio de produzi-lo e processá-lo, e o peso de construir sentido”. O que define e cria a “verdade” em qualquer sociedade, observa Michel Foucault, é um sistema de procedimentos mais ou menos organizados para a produção, regulação, distribuição e circulação de discursos. “Em sociedades como as nossas, a ‘economia política’ da verdade está caracterizada por cinco expressões historicamente importantes: a ‘verdade’ está centrada sobre a forma do discurso científico e sobre as instituições que a produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica como para o poder político); é objeto, sobre diversas formas, de uma imensa difusão e consumo (circula em aparatos de educação ou de informação cuja extensão é relativamente ampla no corpo social, apesar de algumas limitações estritas); é produzida e transmitida sobre o controle não exclusivo mas dominante de alguns grandes aparatos políticos ou econômicos (universidade, exército, literatura, mídia); finalmente, é um convite a todo um debate político e a todo um enfrentamento social (lutas ‘ideológicas’)” (FOUCAULT, 2005, p. 154-155).

objetividade da imagem fotográfica não desapareceu apesar das constantes lembranças de que a fotografia é mais um traço do real e não “a coisa em si”.

As fotografias descrevem o que aconteceu, porém, no fotojornalismo, elas trazem os acontecimentos para o reino público da sociedade civil, através dos jornais, revistas, livros, etc. As seções de um meio jornalístico que se propõem a lidar com assuntos públicos normalmente usam fotografias como provas, testemunho, indícios. Tais meios confiam intensamente na capacidade da fotografia para ilustrar um acontecimento: ela aparece para oferecer aos espectadores um semblante presente e tangível do passado. As fotografias “convidam os leitores a refletir não apenas sobre o status da evidência fotográfica, mas também sobre sua relação com a realidade que representa” (TAYLOR, 1998, p. 5). Um requisito básico de todo jornalismo verbal e/ou visual é que os leitores devem apoiar seus “valores-verdade”, os quais nascem da questão da autenticidade e da capacidade das palavras e imagens de provê-la.

Aceitar o fotojornalismo como evidência é um assunto de convenção tanto quanto de fé, porque mesmo o realismo fotográfico não apresenta foco existencial: ele é um traço de um outro tempo e lugar, ainda assim “não é uma evidência irrefutável”. [...] A garantia de autenticidade não descansa nas fotografias em si, mas é conduzida pelos espectadores que aceitam a reivindicação proposta pelos textos de que eles são provas do que aconteceu<sup>30</sup> (*idem*, p. 34).

A argumentação de Taylor se aproxima de Pierre Bourdieu, citado anteriormente: “se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) *usos sociais* considerados ‘realistas’ e ‘objetivos’” (*apud* DUBOIS, 1994, p. 40).

O “mito da objetividade” fotográfica é particularmente forte em caracterizar a fotografia jornalística. Porém, em um nível muito básico, todas as fotografias são “documentos objetivos”, uma vez que qualquer imagem fotográfica tem uma relação indicial/icônica com alguma coisa colocada diante da câmera no momento da exposição: trata-se de um “documento sobre alguma coisa”. Contudo, esta posição é tão expansiva que nenhuma fotografia é mais documental que outra. O compromisso indicial/icônico por si só não pode distinguir, ou permitir aos leitores distinguir, o status histórico dos referentes que aparecem na imagem: ele é sempre um ponto de partida para a leitura da fotografia, para uma riqueza de experiências que ela pode indicar e/ou endereçar.

---

<sup>30</sup> Tradução livre.

As fotografias jornalísticas não existem como um meio coerente, uniforme, evidente e independente – por si próprias elas não têm uma “identidade”. Elas são significativas e importantes apenas como uma espécie de “moeda” (nos termos de John Tagg), ou seja, o valor das fotografias para se manterem como evidência, registro verdadeiro, provas, símbolos, idéias, etc, depende diretamente da autoridade daqueles que as usam, desdobram e garantem a sua autenticidade, ou seja, os delicados processos sociais que atuam no espaço institucional onde a fotografia circula – e que não se esgotam de forma alguma no ato de publicar.

Taylor (1998, p. 63) observa que a força da fotografia deriva não de alguma qualidade “mágica” do meio, mas de práticas institucionais situadas no interior de relações históricas específicas. A fotografia como evidência e testemunho é praticada somente dentro de um processo, localizado nas práticas e instituições através das quais a fotografia circula e pode obter um significado e/ou exercer um efeito.

[...] nós temos que observar que *toda* fotografia é o resultado de específicas, e em todo sentido, significantes distorções às quais tornam suas relações com qualquer realidade anterior profundamente problemática e surge a questão de determinar o nível de aparato material e de prática social no interior das quais a fotografia existe. [...] O registro autêntico, verídico é [...] uma imagem produzida de acordo com certas regras formais institucionalizadas e procedimentos técnicos aos quais definem manipulações legítimas e distorções permissíveis de tal modo que, em certos contextos mais ou menos hábeis ou sutilmente treinados intérpretes podem desenhar inferências sobre elas, sobre as bases de convenções historicamente estabelecidas. É apenas nesta estrutura institucional que, sobre outros aspectos, se ganham e se fortalecem a disputa significados e sentidos<sup>31</sup> (TAGG, 1988, p. 2-3).

A questão da objetividade e da evidência encontrada em todos os tipos de fotojornalismo está fortemente enraizada no interior dos aparatos profissionais da imprensa e sua retórica legitimadora – o fotojornalismo incorporou socialmente tais características na sua retórica. Todavia, fotografias não trazem simplesmente o testemunho: acima de tudo, elas servem às necessidades do discurso jornalístico, o qual deseja encontrar as expectativas da audiência.

Nós devemos olhar não apenas para a ‘mágica’ do meio, mas para o consciente e inconsciente processo, as práticas e as instituições através das quais a fotografia pode incitar a fantasia, assumir um significado e exercer um efeito. O que é real não é apenas o item material mas também o discurso no qual a imagem faz parte. É para a realidade, não do passado, mas dos significados atuais e das mudanças do discurso que nós devemos deter a nossa atenção. O que uma fotografia pode sustentar como *evidência*, por exemplo, repousa não num fato natural ou existencial, mas num processo social e semiótico, que, contudo, não sugere que o valor existencial está embutido na cópia fotográfica, num aparato abstrato, ou numa estratégia particular de sentido<sup>32</sup> (*idem*, 1988, p. 4).

---

<sup>31</sup> Tradução livre.

<sup>32</sup> Tradução livre.

Aquilo que é conhecido como “evidência fotográfica” é estendido ao aparato das instituições (o peso da autoridade estabelecida no nível institucional, reconhecido historicamente), das práticas e dos discursos sociais. O discurso socialmente mobilizado da verdade e da objetividade é sobretudo uma estratégia de significação, uma intervenção cultural: a verdade e a objetividade não residem apenas na fotografia em si, mas no discurso, enquanto uma prática social (que envolve produção, circulação, respostas, interações). Ou seja, existe uma natureza institucional das práticas de significação. O fotojornalismo possui seus próprios padrões de circulação na prática social, bem como modos específicos de produção cultural, e também está ancorado nos estatutos da imagem fotográfica.

De forma geral [...], a imagem que será aplicada em algum veículo de informação é sempre objeto de algum tipo de “tratamento” com o intuito de direcionar a leitura dos receptores. Ela é reelaborada – em conjunto com o texto – e aplicada em determinado artigo ou matéria como comprovação de algo ou, então, de forma opinativa, com o propósito de conduzir, ou melhor dizendo, *controlar* ao máximo o ato da *recepção* numa direção determinada: são, enfim, as interpretações pré-construídas pelo próprio veículo que irão influir decisivamente nas mentes dos leitores durante o *processo de construção da interpretação* (KOSSOY, 2002, p. 55).

Tagg (1988, p. 33), a partir de uma leitura de Michel Foucault, aponta que o problema dos sentidos e significações da imagem fotojornalística descansa em identificar, desenvolver e analisar as estratégias, as práticas, os discursos, as instituições, os sujeitos sociohistoricos, as mobilizações e os meios de comunicação no qual seja possível “dizer” alguma coisa de um modo específico e desejando-se algum efeito. Nos termos de Tagg, não é possível usar qualquer fotografia em qualquer momento da história e em qualquer “lugar” – existem condições históricas, sociais e institucionais estabelecidas e determinadas que atravessam os discursos (e que de certo modo fazem parte dele). A originalidade e a importância nos estudos de John Tagg, observa Caroline Brothers (1997, p. xiii), está em perceber “a cumplicidade das fotografias em criar ‘um tipo de história abstrata’, determinada quase completamente pelo contexto no qual elas funcionam e as instituições ao qual elas se desenvolvem.”

Existe apenas um complexo de processos de produção de significados agindo sobre restrições historicamente definidas e envolvendo a motivação seletiva e motivada de determinados sentidos e relações de produção num aparato institucional no qual as estruturas assumem formas históricas particulares. [...] Corpos particulares de discurso e de práticas podem e realmente desenvolvem seus próprios critérios apropriados de adequação e efetividade, específicos para seus objetivos e para as tecnologias que eles usam, mas que não são válidos para outros domínios<sup>33</sup> (TAGG, p. 24-30).

As fotografias são usadas para reconstruir algo da natureza histórica do acontecimento e permitir aos leitores se identificar com os assuntos na imagem. Conforme Barbie Zelizer

---

<sup>33</sup> Tradução livre.

(1998, p. 101), as fotografias são um dos principais modos de “contar” as notícias, trata-se de um meio que desempenha o papel de oferecer um registro preciso do passado, indicial, icônico e universalmente reconhecido, mas ao mesmo tempo que se apresenta como uma prova, fornece o conteúdo simbólico para a sua compreensão. O fotojornalismo é uma prática de comunicação da sociedade que constrói um campo semântico e endereça um tipo de conhecimento sobre os eventos, as coisas, os homens. Como processo comunicativo, endereça sempre que possível leituras (que variam enormemente) compatíveis com as necessidades das instituições e da audiência.

Seria esta, enfim, *a realidade da fotografia*: uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua *realidade exterior*) e de segredos implícitos (sua história particular, sua *realidade interior*), *documental porém imaginária*. Tratamos, pois, de uma expressão peculiar que, por possibilitar inúmeras representações/interpretações, realimenta o imaginário num processo sucessivo e interminável de construção e criação de novas realidades (KOSSOY, 2002, p. 48).

## 2.5 O conceito de discurso em Michel Foucault

Nós não podemos entender o sentido fotográfico como um sistema abstrato, como uma *língua*, mas somente como uma prática social envolvendo valores institucionais específicos, determinando o modo como as fotografias circulam como discursos sociais – **John Tagg**

Nos contextos desta pesquisa, a utilização dos aportes teóricos e metodológicos de John Tagg significou uma considerável, valiosa e importante ampliação do nível de pertinência da análise – deixando de estar centrada unicamente na fotografia em si. O discurso, nestes termos, não está reduzido ao estudo das suas formas materiais de comunicação, seu limite físico, mas ao variado processo comunicativo que ele evoca e que no qual faz parte – práticas e processos sociais, sua produção, suas leis, a circulação, a resposta, o conhecimento e o saber que constroem. Porém, o que foi proposto por John Tagg não pode ser apreendido em sua totalidade sem uma incursão (ainda que breve) nos conceitos e métodos de análise de Michel Foucault. É por causa desta estreita ligação que esta seção se faz necessária.

Michel Foucault, apesar de não ser um teórico da fotografia, produziu uma densa base epistemológica que trata das produções discursivas. Uma das contribuições mais reconhecidas deste autor encontra-se na importância que ele atribuiu à linguagem e ao discurso enquanto meio de apreender a história e as transformações. De acordo com Maria do Rosário Gregolin (2004, p. 54), todas as temáticas na obra de Foucault estão articuladas a uma reflexão sobre os discursos: as coisas não preexistem às práticas discursivas, e essas constituem e determinam os objetos.

Após a publicação de *História da Loucura na Idade Clássica* (c.1961), *O Nascimento da Clínica* (c.1963) e *As Palavras e as Coisas* (c.1966), no livro *A arqueologia do saber* (c. 1969) Foucault esclarece o seu método de análise dos discursos. O sentido da palavra “arqueologia” é, então, elucidado: trata-se de um método para a genealogia histórica, que toma como domínio de análise os discursos; os discursos considerados como acontecimentos, ligados por regras de práticas discursivas. Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2004, p. 59) apontam que a “arqueologia” é entendida como um “ato de denominação que teria o efeito de constituir conjuntos de enunciados que constroem um segmento de saber na contingência de um espaço-tempo dado em arquivos”. O objetivo do método arqueológico é definir os próprios discursos enquanto práticas que obedecem a leis.

### 2.5.1 Enunciado e discurso

Embora John Tagg utilize como elemento chave das suas análises o conceito de discurso em Foucault, só é possível entender tal conceito observando outros termos relacionados, como enunciado, arquivo e *corpus*. Assim, dentro das possibilidades de análise apontadas por Foucault, o primeiro conceito que será apresentado é o de enunciado. Ele é a unidade elementar do discurso – o átomo do discurso – “um elemento último, indecomponível, suscetível de ser isolado em si mesmo e capaz de entrar em jogo de relações com outros elementos semelhantes a ele” (FOUCAULT, 1972, p. 100).

É preciso admitir que qualquer série de signos, de figuras, de grafismos ou de traços – qualquer que seja sua organização ou probabilidade – basta para constituir um enunciado [...] há enunciado desde que existam vários signos justapostos – e por que



não, talvez? – desde que aí exista um e somente um. O limiar do enunciado seria o limiar da existência dos signos (*idem*, p. 107).

O enunciado deve ser pensado como um acontecimento histórico singular, a partir do qual pode-se determinar as condições de sua existência, de fixar os seus limites, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados, de mostrar que outras formas de enunciação ele excluiu, ou, ainda, porque determinado enunciado apareceu e nenhum outro em seu lugar (*idem*, 1972).

Admitir o enunciado como um acontecimento é também assumir a descrição dos jogos de relações que nele se estabelecem. Apesar de se tratar de um elemento único, singular, suscetível até mesmo de ser isolado e com um objeto próprio, é através do enunciado que pode-se reconhecer, sobretudo, as funções enunciativas que se estabelecem entre o mesmo e outros enunciados nos diversos discursos onde funcionam.

Qualquer enunciado se encontra assim especificado: não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, apoiando-se neles e se distinguindo deles: integra-se sempre em um jogo enunciativo, em que tem sua parte, por ligeira e ínfima que seja. [...] Não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha entorno de si um campo de coexistências, efeitos de série e sucessão, uma distribuição de funções e de papéis (*idem*, p. 124).

Um enunciado sempre está cercado de outros enunciados, num conjunto de elementos, situações ou linguagens que motivam uma formulação e determinam-lhe o sentido. A identidade de um enunciado pode ser concebida através do conjunto dos outros enunciados onde ele se estabelece, pelo domínio que o utiliza, pelo papel ou funções que tem a desempenhar (*idem*, p. 129). É através do enunciado que é possível determinar a função de existência dos signos e que espécie de ato se encontra na base de sua formulação.

O enunciado, portando, não é uma estrutura, mas “uma função, que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que as faz aparecer, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço” (*idem*, p. 108-109). Conforme Maria do Rosário Gregolin (2006, p. 42), entre o enunciado e o que ele enuncia não há apenas relação gramatical, lógica ou semântica; há uma relação que envolve os sujeitos, que passa pela História, que envolve a própria materialidade do enunciado. O que torna uma frase, uma proposição, uma fotografia em um enunciado é justamente a função enunciativa: o fato de o enunciado ser produzido por um sujeito, em um lugar institucional, determinado por regras sociohistóricas que definem e possibilitam que ele seja enunciado. De acordo com Beatriz Marocco (2004, p. 32), é essa “dinâmica que conecta simultaneamente a existência de um enunciado a um discurso e a uma

rede aberta e interligada de diferentes discursos emitidos em uma época que nos permite identificá-lo como elemento de um sistema com certo grau de organização.”

O enunciado está diretamente ligado à função enunciativa e essa requer para o seu exercício uma série de condições que podem ser identificadas. Em primeiro lugar, ela necessita de um referencial, que é o que forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância e o princípio de diferenciação, além de definir as possibilidades de aparecimento e de delimitação do sentido no enunciado. Em segundo lugar, ela necessita de um sujeito. De maneira simplificada, é aquele que produziu e organizou os diferentes elementos do enunciado com uma intenção de significação. Porém, Foucault adverte que a posição do sujeito pode ser ocupada por indivíduos diferentes.

Se uma proposição, uma frase, um conjunto de signos podem ser ditos ‘enunciados’, não é na mesma medida em que houve, um dia, alguém para proferi-los ou para depositar em algum lugar seu traço provisório; é na medida em que pode ser assinalada a posição do sujeito. Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele diz [...]; mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito (FOUCAULT, 1972, p. 120).

A terceira condição da função enunciativa é a existência de um campo associado, que é constituído pela “série das outras formulações no interior das quais o enunciado se inscreve e forma um elemento (um jogo de réplicas formando uma conversação, a arquitetura de uma demonstração, [...] a seqüência das afirmações que constituem uma narração)” (*idem*, p. 123). Tal conjunto de formulações nos permite perceber a que o enunciado se refere, propiciando a possibilidade ulterior de sua seqüência, conseqüência, réplica, identificação e também onde ele divide um estatuto.

Finalmente, o enunciado necessita, sobretudo, de uma existência material – “as coordenadas e o estatuto material do enunciado fazem parte de seus caracteres intrínsecos” (*idem*, p. 125). A materialidade é constitutiva do próprio enunciado: ele precisa ter uma substância, um suporte que pode e deve ser identificado em um lugar e uma data específica. Decorre disso que quando essas condições se modificam, o próprio enunciado muda de identidade e/ou de sentido, uma vez que ele “é sensível a diferenças de matéria, de substância, de tempo e de lugar” (*idem*, p. 127).

Portanto, o enunciado, através da função enunciativa:

[...] ao invés de ser uma coisa dita de uma vez por todas [...], ao mesmo tempo em que surge em sua materialidade, aparece com um estatuto, entra em redes, coloca-se em campos de utilização, oferece-se a modificações possíveis, integra-se em operações e em estratégias em que sua identidade se mantém ou se apaga” (*idem*, p. 127).

Resumidamente – e sem dúvida de forma bastante esquemática – pode-se dizer que o enunciado apresenta-se com as seguintes características: está ligado a um ato de enunciação<sup>34</sup>; tem uma materialidade nas formas de registro; é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação; está ligado a outros enunciados que o precedem e o seguem.

Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau em *Dicionário de Análise do Discurso* (2004, p. 168-172) apresentam uma série de descrições clássicas para o conceito de discurso. Ele seria entendido como uma “unidade lingüística constituída de uma sucessão de frases”, “a utilização, entre os homens, de signos sonoros articulados, para comunicar seus desejos e opiniões sobre as coisas”, “a inclusão de um texto em seu contexto”, “a língua como assumida pelo homem que fala, e na condição de intersubjetividade que só a comunicação lingüística torna possível”, “certo modo de apreensão da linguagem, determinada pela atividade de sujeitos inscritos em contextos determinados”, ou ainda “unidade lingüística e como o traço de um ato de comunicação sócio-historicamente determinado”.

Na *Arqueologia do Saber*, Foucault reconhece que o conceito de discurso pode ter vários sentidos. Ele seria entendido ora como o “domínio geral de todos os enunciados, ora o grupo individualizável de enunciados, ora prática regulamentada dando conta de um certo número de enunciados; e a própria palavra ‘discurso’ que deveria servir de limite e de invólucro ao termo ‘enunciado’” (FOUCAULT, 1972, p. 100). O diálogo com os variados sentidos do termo discurso prossegue mais adiante:

Quanto ao termo *discurso* [...]: da maneira mais geral e indecisa, designava um conjunto de performances verbais; e entendia-se então por discurso o que fora produzido [...] em matéria de conjunto de signos. Mas compreendia-se, também, um conjunto de atos de formulação, uma série de frases e de proposições. Finalmente [...] o discurso é constituído por um conjunto de seqüências de signos, enquanto elas são enunciados, isto é, enquanto podemos lhes atribuir modalidades particulares de existência (*idem*, p. 135).

Após essas observações e diálogos iniciais, Foucault aponta que o discurso pode ser conceituado como o conjunto dos enunciados que provém de um mesmo sistema de formação. Para se definir a individualidade desse sistema, é preciso caracterizar o discurso ou o grupo de enunciados pela regularidade de uma prática. O discurso, assim, é constituído de um número limitado de enunciados para os quais pode-se definir um conjunto de condições de existência, ou seja, os discursos são práticas que obedecem a leis, que têm suas formas próprias de encadeamento e de sucessão, que articulam um feixe de relações e que formam

<sup>34</sup> Conforme Foucault, “diremos que há enunciação cada vez que um conjunto de signos é emitido. Cada uma dessas articulações tem sua individualidade espaço-temporal” (*idem*, p. 127).

sistematicamente os objetos de que “falamos”. Além disso, o discurso é sempre histórico, pois se trata de um “fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, colocando o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade e não de seu surgimento em meio às cumplicidades do tempo” (*idem*, p. 147).

Derivado do conceito de discurso, também é relevante apontar o que se compreende como “análise do discurso”. Conforme Foucault é através dela que é possível perceber um conjunto de regras próprias à prática discursiva. A análise do discurso é capaz de apontar “como os diferentes textos de que tratamos remetem uns aos outros, organizam-se em uma figura única, entram em convergência com instituições e práticas, e carregam significações que podem ser comuns a toda uma época” (*idem*, p. 148).

A análise do discurso “consiste em não mais tratar os discursos como conjuntos de signos [...], mas como práticas” (*idem*, p. 64), apontando a sua especificidade, determinando o jogo das regras que acionam e que é irreduzível a qualquer outro. Conforme foi explicitado no início dessa seção, o objetivo do método “arqueológico” é definir os próprios discursos enquanto práticas que obedecem a leis, ou melhor, a “arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo” (*idem*, p. 163).

A fotografia, nos contextos da comunicação midiática, é um “discurso”? É preciso lembrar (e frisar), a fim de evitar ambivalências, que o conceito de enunciado em Foucault não se restringe a enunciados verbais, submetidos a uma estrutura lingüística canônica: “é preciso admitir que qualquer série de signos, de figuras, de grafismos ou de traços – qualquer que seja sua organização ou probabilidade – basta para constituir um enunciado” (*idem*, p. 107). O conceito de enunciado foucaultiano é estendido a uma Semiologia, portanto, ele é particularmente diferente da Lingüística saussureana, estritamente delimitada ao sistema verbal do seu objeto de análise (GREGOLIN, 2006, p. 94).

No final da *Arqueologia*, Foucault sugere a possibilidade de outras análises “arqueológicas”, como a da sexualidade, do saber político e também da pintura.

Pode-se, para analisar um quadro, reconstituir o discurso latente do pintor; pode-se querer reencontrar o murmúrio de suas intenções que não são finalmente transcritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores; pode-se tentar destacar a filosofia implícita que se supõe formar sua visão de mundo. É possível igualmente interrogar a ciência, ou, pelo menos, as opiniões da época, e procurar reconhecer o que o pintor tomou emprestado a elas. A análise arqueológica teria um outro fim: pesquisaria se o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos não foram, na época considerada, nomeados, enunciados, conceitualizados em uma prática discursiva; se o saber a que dá lugar essa prática discursiva

não foi talvez investido em teorias e especulações, em formas de ensino e em receitas, mas também em processos, em técnicas, e quase que a pintura é uma certa maneira de significar ou de “dizer” que teria a particularidade de dispensar palavras (*idem*, p. 234-35).

É possível apontar dois exemplos evidentes na obra de Foucault de análise da imagem através do seu método. O primeiro deles está no início do livro *As Palavras e as Coisas* (c.1966), onde se encontra uma lúcida e detalhada análise do quadro *As Meninas*, de Diego Velázquez. O segundo é o livro *Ceci n'est pas une Pipe*<sup>35</sup>, onde Foucault analisa os trabalhos do pintor Renè Magritte. Em ambos, percebe-se a sua grande preocupação com a materialidade da linguagem visual.

### 2.5.2 Arquivo e *corpus*

O conceito de arquivo não está vinculado ao conhecimento do senso comum, onde ele seria o conjunto de qualquer tipo de documentos produzidos por alguma instituição e destinados a permanecer guardados para uma posterior consulta. É relevante frisar que o arquivo, para Foucault, não é o conjunto de textos deixados por uma sociedade e nem o quadro institucional que permitiu conservá-los.

O arquivo determina os princípios de intervenção no passado, de eleição dos documentos e o funcionamento dos mesmos nas funções enunciativas (MAROCCO, 2004). É através dele que se libera “as condições de emergência dos enunciados, a lei de sua coexistência com outros, a forma específica de seu modo de ser, os princípios segundo o qual subsistem, se transformam e desaparecem” (FOUCAULT, 1972, p. 158).

Ao invés de ver alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem em caracteres visíveis pensamentos constituídos antes e alhures, tem-se, na espessura das práticas discursivas, sistemas que instaurariam os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (comportando a possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas por outro) que proponho que se chame *arquivo* (*idem*, p. 160).

O arquivo, entendido como uma lei do que pode ser dito, define o nível particular de uma prática discursiva e permite o aparecimento de uma multiplicidade de enunciados e

---

<sup>35</sup> Tradução livre: Isto não é um cachimbo.

discursos como acontecimentos regulares e singulares, como coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação. É através dele que se pode perceber as “regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e ao mesmo tempo se modificarem regularmente. É *o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados*” (*idem*, p. 162).

A prática discursiva, citada no parágrafo anterior, é entendida como “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma época dada, e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 1972, p. 147). Conforme Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 396), o conceito de prática discursiva em Foucault aponta para a percepção da historicidade radical do discurso e as condições institucionais de legitimação da enunciação.

O arquivo permite pensar as práticas discursivas de uma sociedade, descrevendo os discursos como práticas específicas, reguladas por sistemas próprios e sujeitos a regras: é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração particular. Se o arquivo é uma das chaves para a compreensão dos discursos e suas práticas, por outro lado, é virtualmente impossível analisar todo o arquivo de uma época ou sociedade: não se chegará jamais a constituir o conjunto de discursos formulados sobre determinado assunto, mesmo limitando-se a uma época ou a um país (FOUCAULT, 2003, p. 130). Essa idéia é fundamental para o *corpus* escolhido na pesquisa, ou seja, seria uma tarefa extremamente difícil recuperar, analisar e relacionar todo o arquivo, seus respectivos discursos e práticas, a respeito da Guerra do Iraque (2003). A escolha de um *corpus* específico torna-se, portanto, necessária. Isso não invalida a análise, uma vez que o *corpus* funciona do mesmo modo que o arquivo, mas se trata de uma região privilegiada, singular. Independente da natureza ou do volume do *corpus*, ele é capaz de revelar através do discurso os aspectos que permitem identificá-lo como uma parte do arquivo. O *corpus* nesta pesquisa, aquele que serve como alicerce para as análises e para o estabelecimento das relações enunciativas, é um livro – *Unembedded*. Será através dele que se estabelecerá as relações entre os discursos, as práticas, os meios.

### 3 FOTOJORNALISMO E GUERRA: UMA BREVE HISTÓRIA

Apenas a morte viu o fim da guerra – **Platão**

Paulo Vizontini observa no início do livro *História do Século XX* que este foi definido por muitos como o século da violência e dos totalitarismos (a “era dos extremos”, nas palavras de Eric Hobsbawm<sup>36</sup>), do desafio comunista ou ainda o século americano da *MTV generation*. Durante o século XX observou-se o declínio da hegemonia européia (1900-1929), a crise e a luta por uma nova liderança (1929-1945), a mundialização sob a liderança norte-americana (1945-1971), o desgaste da hegemonia dos Estados Unidos (1971-1991), a globalização e as integrações regionais, a fragmentação dos conflitos, os separatismos e o fundamentalismo (VIZENTINI, 1998, p. 7).

John Keane em *Reflexiones sobre la violencia* (2000, p. 13-14) lembra que o século XX conheceu um grau de violência, planejada ou não, que superou todo o previsível ou imaginável: guerras genocídicas, cidades arrasadas por bombardeios, explosões nucleares, campos de concentração, ondas de crimes que se propagaram como um rastro de pólvora.

[...] de tempos em tempos ouvimos falar de atrocidades que algum povo não muito civilizado e por isso mesmo espiritualmente afastado comete contra vizinhos igualmente bárbaros. Os euês massacram um milhão de ibôs, depois de chamá-los de vermes, criminosos, ladrões e sub-humanos sem cultura; os iraquianos envenenam com gás seus concidadãos curdos sem querer se dar ao trabalho de insultá-los antes; grupos do povo tâmil massacram cingaleses; etíopes exterminam eritreus; ugandenses exterminam a si mesmos (ou foi o contrário?). Tudo isso é triste, claro, mas o que tem a ver conosco? (BAUMAN, 1998, p. 108).

Inevitavelmente, todos esses acontecimentos formam uma parte de nossa própria história, porém muitas vezes se tem a errônea percepção que o mundo está dividido em duas metades: a primeira, democrática e pacífica, corresponde às democracias parlamentares, relativamente abertas e prósperas, e que formam uma “comunidade segura” que desfruta da maior concentração de poder do mundo; a segunda, corresponde às zonas onde reinam a anarquia e a violência, onde os conceitos de “civilização” e “estabilidade” são meras palavras,

---

<sup>36</sup> HOBBSAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 598p.

pois a vida dos seus habitantes, apanhados por golpes de Estado, revoluções, guerras civis e internacionais, matanças internas e repressões sangrentas, está sempre em jogo.

No entanto, os próprios cidadãos que vivem na zona democrática percebem que a divisão taxativa do mundo em duas metades é, de fato, muito menos evidente. Ambos os mundos estão interligados em parte por uma indústria internacional de armamentos e pelos violentos mercados da droga, em parte, também, pela imigração massiva, o empobrecimento, as tensões étnicas e a delinquência violenta em quase todas as cidades do mundo democrático.

Richard L. Rubenstein lembra:

Civilização significa escravidão, guerras, exploração e campos da morte. Também significa higiene médica, elevadas idéias religiosas, belas artes e requintada música. É um erro imaginar que civilização e crueldade selvagem sejam antíteses... Em nosso tempo as crueldades, como muitos outros aspectos do nosso mundo, passaram a ser administradas de maneira muito mais efetiva que em qualquer época anterior. Não deixaram e não deixarão de existir. Tanto a criação como a destruição são aspectos inseparáveis do que chamamos civilização (*apud* BAUMAN, 1998, p. 28).

Por outro lado, todas essas tensões, situações e acontecimentos ao longo do século XX foram (e continuam no século XXI) compartilhadas globalmente através dos discursos veiculados pela mídia. Uma grande parte da experiência quotidiana se dá através de tais discursos e muitos sociólogos, psicólogos e pesquisadores do Campo da Comunicação já reconhecem e/ou admitem a incrível atração que a violência e a guerra exercem no público, muitas vezes exaltadas como um fim em si mesmas. Deste modo, faz sentido o título do recente livro de Robin Andersen: *A century of media, a century of war*. A autora observa que as profundas conexões entre a guerra e a mídia correm juntas e foram forjadas principalmente ao longo do século passado. A história das guerras e seus discursos têm sido uma batalha em torno da percepção do público. A seleção que os jornalistas e editores fazem sobre quais histórias devem ser contadas ou ignoradas ajuda a justificar (ou não) antigos e atuais conflitos. A história das relações processuais (conflituosas ou não) entre a guerra e seus discursos na mídia têm mudado consideravelmente o modo como a própria guerra é travada e também o modo como os discursos são construídos através de práticas jornalísticas, regulações estatais, gosto do público, decência, preceitos morais e institucionais, valores culturais, visões de mundo, questões políticas e históricas, etc (ANDERSEN, 2006).

A história das coberturas fotojornalísticas das guerras começou, na verdade, bem antes do início do século XX. Alguns autores<sup>37</sup> defendem que a primeira guerra a ser documentada

---

<sup>37</sup> Ver, por exemplo, Jorge Pedro Sousa (2000). Outros autores, como Michael Griffin (1999), alegam que a primeira guerra a ser documentada do início ao fim foi a Guerra de Secessão (1861-65) nos Estados Unidos.



fotograficamente foi a da Criméia<sup>38</sup> (1854-1856), quando o fotógrafo oficial do Museu Britânico, Roger Fenton<sup>39</sup>, deslocou-se para o *front* a pedido do editor Thomas Agnew da *The Illustrated London News*. Levava consigo uma carroça equipada com cinco câmaras, 700 placas de vidro de colódio úmido, elementos químicos, instrumentos, rações e quatro cavalos. Instruído pelo Ministério da Guerra a não fotografar os mortos, os mutilados e os doentes, Fenton apresentou uma visão honrosa e romântica da guerra, com soldados rindo, fumando, bebendo, oficiais bem vestidos, imponentes navios no Porto de Balaklava, festas com as tropas francesas e inglesas, etc (fig. 2). No seu diário, Fenton declarou que era incomodado freqüentemente para fazer tais fotos, contudo, caso não fizesse, não conseguia ajuda das tropas para deslocar seu volumoso equipamento (NEWHALL, 1982, p. 85).



**Fig. 2:** Roger Fenton. Guerra da Criméia.

As fotografias da Guerra da Criméia foram inseridas na imprensa sob a forma de gravuras – método de impressão na época. Além de serem publicadas na *The Illustrated*, elas apareceram no *Il fotografo* de Milão em 1855 e também foram expostas em galerias de Londres e Paris. Para um público que estava acostumado com pinturas românticas sobre as

<sup>38</sup> A Guerra da Criméia envolveu de um lado a Rússia e, de outro, uma coalizão formada por Reino Unido, França, Piemonte-Sardenha e Império Turco-Otomano. A coalizão, que contou ainda com o apoio da Áustria, era uma reação às pretensões expansionistas russas. As batalhas aconteceram na península da Criméia (no mar Negro, ao sul da atual Ucrânia), no sul da Rússia e nos Bálcãs.

<sup>39</sup> James Robertson, Felice Beato e Charles Langlois também documentaram a guerra. Robertson provavelmente foi o primeiro a fotografar mortos em combate, quando registrou a queda de Sebastopol.

guerras e seus feitos heróicos, as fotografias de Fenton foram recebidas com um certo estranhamento, visto que os exércitos pareciam pequenos no campo de batalha e a fumaça dos canhões surgia apenas ao longe – para fazer tais imagens, o fotógrafo colocou muitas vezes a própria vida em risco –, mas os leitores reconheceram nas fotografias “as virtudes de uma câmera fotográfica que era um testemunho fiel” (NEWHALL, 1983, p. 86). Apesar do estranhamento do público, a fotografia intitulada *O vale da sombra da morte*<sup>40</sup> recebeu vários comentários entusiasmados no *The Photographic Journal* em 1855.

Um aspecto interessante é que já na Guerra da Criméia é possível perceber um esboço (ainda tímido, sem dúvida) de uma série de processos localizados no interior dos discursos sobre a guerra e que vão se estabelecer de forma mais intensa ao longo do século XX: o desafio profissional de documentar a guerra fotograficamente; as variadas relações dos jornalistas com os militares e os políticos; os controles e as censuras estatais e institucionais sobre a documentação das atividades e rotinas no *front* (estabelecidas de várias formas); a guerra e a necessidade das organizações jornalísticas de angariar a atenção do público; as interações e as respostas da sociedade civil diante dos discursos imagéticos. Vale apontar que tais processos voltarão a aparecer ao longo de toda a história do fotojornalismo de guerra, às vezes configurando situações novas, específicas e singulares – e por vezes significando avanços ou retrocessos.

Após a Guerra da Criméia, vários conflitos seguintes também seriam fotografados, como, por exemplo, as Guerras do Ópio<sup>41</sup> (1856-60), a Guerra da Secessão<sup>42</sup> (1861-65) e a Guerra Franco-Prussiana<sup>43</sup> (1870-71). No início do século XX, o agravamento de uma série de pequenos conflitos na Europa culminou com a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Este foi um conflito diferente de tudo que se tinha presenciado deste então, uma vez que se tratava de uma guerra com uma escala industrial de destruição, massiva e arrasadora. A Primeira Guerra Mundial começou “com a promessa de esplendor, honra e glória. Terminou como um genocídio numa escala sem paralelos, um ato de matança sem sentido que continuou até um estado de exaustão porque ninguém sabia como terminá-la” (KNIGHTLEY, 2004, p. 83).

As conseqüências da guerra foram terríveis. Morreram oito milhões de soldados, nove milhões de civis e, posteriormente, seis milhões de pessoas devido à epidemia

---

<sup>40</sup> Ver ANEXO B.

<sup>41</sup> Foram, de fato, duas guerras entre a Inglaterra e a China; uma entre 1839 e 1842, e a outra entre 1856 e 1860. Aqui, trata-se do segundo conflito.

<sup>42</sup> Também chamada de Guerra Civil Americana, consistiu na luta entre os estados do sul, latifundiários, aristocratas e escravagistas, contra os estados do norte, industrializados.

<sup>43</sup> Conflito entre a França de Napoleão III e um conjunto de estados germânicos liderados pela Prússia.

de Gripe Espanhola. Vinte milhões de seres humanos ficaram inválidos. Assim, a Grande Guerra foi o primeiro conflito moderno que teve mais baixas civis que militares. O número de soldados mortos foi o dobro do número daqueles que pereceram em todas as guerras ocorridas nos 125 anos anteriores (desde a Revolução Francesa, inclusive) (VIZENTINI, 2003, p. 57).

No início do conflito, o governo britânico baixou decretos para impor censura à imprensa, proibindo qualquer tipo de cobertura jornalística. O exército britânico delegou, então, o tenente coronel Ernest Swinton como repórter oficial com o título de “testemunha ocular”. Apenas em 1915 os seis primeiros correspondentes de guerra foram aceitos pelo governo (por pressão da mídia nacional); e em 1916 são aceitos os primeiros dois fotojornalistas (FONTENELLE, 2004, p. 23).

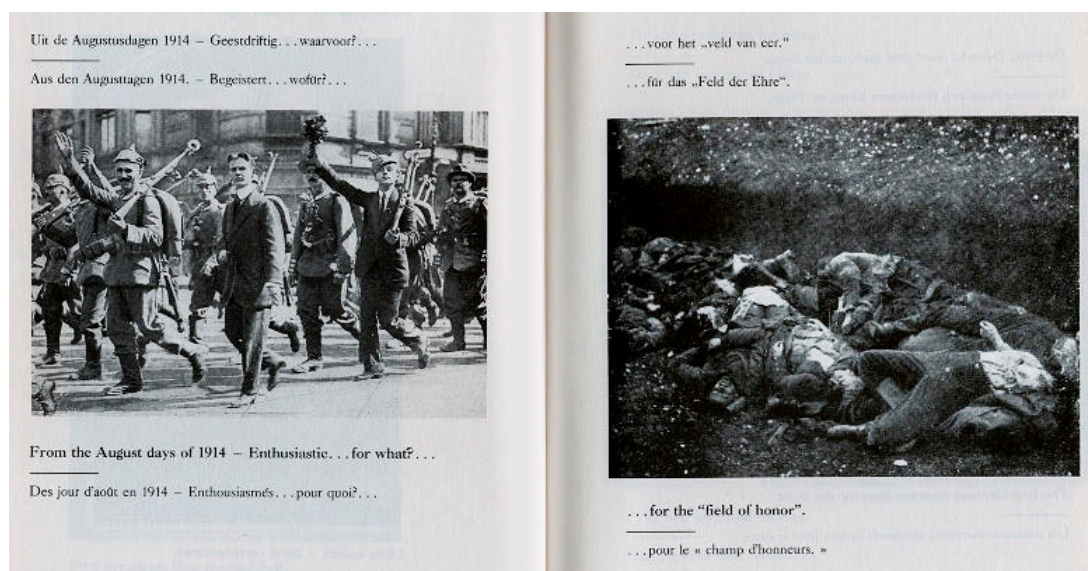
Os proprietários de jornais estavam muito ansiosos para cobrirem a guerra, porque ela significava um ótimo negócio para os jornais. “A guerra não cria apenas um fornecimento de notícias, mas uma demanda por elas”, escreveu um editor anônimo de Northcliffe. “Profundamente enraizada está a fascinação *na* guerra e com todas as coisas relacionadas a ela... tanto que só precisamos colocar num artigo a manchete UMA GRANDE BATALHA para as vendas dispararem” (*apud* KNIGHTLEY, 2004, p. 89).

Por outro lado, o conceito de “fotojornalismo” (ou mesmo a idéia de um “fotorrepórter de guerra”) ainda não estava estabelecido institucionalmente nesta época. O jornal *The New York Times*, por exemplo, instalaria uma equipe de fotógrafos permanentes na redação apenas em 1922<sup>44</sup> (GRIFFIN, 1999, p. 123). Assim, as fotografias que documentaram as trincheiras britânicas na Batalha do Somme, os soldados cegos pelo agente laranja ou os bosques destruídos após os bombardeios foram produzidas em sua maioria por fotógrafos militares escolhidos pelos altos-comandos da Alemanha e da França. Tais fotógrafos levavam suas câmeras enquanto estavam no serviço militar e sua missão era “registrar a história” e não fornecer imagens brutais e chocantes para jornais e revistas. O soldado que desobedecesse a ordem era punido com fuzilamento (KNIGHTLEY, 2004). Mesmo diante de tais regulações e controles, conforme Jorge Pedro Sousa (2000, p. 70-71), foi na Primeira Guerra Mundial que se produziu um fluxo mais ou menos constante de fotografias para suplementos ilustrados dos jornais e revistas. A *The Illustrated London News*, por exemplo, foi uma das revistas que dedicou várias páginas à informação gráfica do conflito.

---

<sup>44</sup> Embora a primeira fotografia a ser reproduzida mecanicamente num jornal datar de 1880 (no jornal nova-iorquino *Daily Graphic*), apenas em 1904 o jornal britânico *Daily Mirror* tornou-se o primeiro a ser ilustrado exclusivamente com fotografias.

Em 1924, sete anos após o fim da guerra, um livro, *Krieg dem Krieg!* (Guerra contra guerra!) de Ernst Friedrich, surpreendeu os leitores ao apresentar fotografias consideradas impúblicáveis pelos censores do governo durante a guerra. Susan Sontag (2004, p. 17) observa que o livro se tratava de uma espécie “terapia de choque”. Eram 180 fotografias, em sua maioria retirada dos arquivos militares e médicos da Alemanha, que apresentavam, por exemplo, soldados alemães nos hospitais, cadáveres apodrecendo aos montes nas estradas e campos, prostitutas seminuas em bordéis militares, crianças armênicas esqueléticas, homens enforcados, etc (fig. 3). Nas páginas do livro reproduzidas abaixo, as legendas das fotografias diz: “dos dias de agosto de 1914 – entusiasmo...pelo quê? (esquerda); ...para os ‘campo da honra’” (direita).



**Fig. 3:** Ernst Friedrich. *Krieg dem Krieg!*. 1924.

Quase todas as imagens de *Guerra contra Guerra!* são difíceis de olhar [...] Mas, sem dúvida, as páginas mais insuportáveis desse livro, todo ele concebido para horrorizar e desmoralizar, encontram-se na parte intitulada “A face da guerra”, 24 closes de soldados com imensos ferimentos no rosto. E Friedrich não cometeu o erro de supor que fotos de virar o estômago e de partir o coração simplesmente fariam por si mesmas. Cada foto tem uma legenda pungente em quatro idiomas (alemão, francês, holandês e inglês), e a perversidade da ideologia militarista é recriminada e escarneada a cada página (SONTAG, 2004, p. 18).

Ainda que o livro tivesse uma circulação social (como processo comunicativo) menor que um jornal ou revista na época, seu discurso contribuiu largamente para contextualizar a

visão romântica da guerra que vinha da *belle époque*<sup>45</sup>, tanto que anos mais tarde, durante o regime nazista, o livro foi proibido de ser publicado na Alemanha pois era entendido como propaganda anti-guerra.

Vale lembrar que em 1929, Erich Maria Remarque (1898-1970) publicou *Nada de novo no front* (*In Westen Nichts Neues*). O livro tornou-se um êxito sem precedentes na literatura alemã moderna e deixou o público e as autoridades alemãs perplexas. O romance de Remarque, fruto de suas recordações como soldado na Primeira Guerra Mundial, mostrou – a um público que ainda considerava a guerra como uma fatalidade histórica cercada por um halo de romantismo heróico – a verdadeira face dos soldados que nela se envolveram. Em 1930, *Nada de novo no front* foi adaptado para o cinema por Lewis Milestone. Com a ascensão do nazismo, a exibição do filme foi proibida. Em 10 de maio de 1933, os livros de Remarque foram queimados na praça da Ópera, em Berlim. Sua obra era considerada antigermânica e pacifista. Roger Chartier observa (1999, p. 23):

O espetáculo público do castigo inverte a cena da dedicatória. A fogueira em que são lançados os maus livros constitui a figura invertida da biblioteca encarregada de proteger e preservar o patrimônio textual. Dos autos-de-fé da Inquisição às obras queimadas pelos nazis, a pulsão de destruição obcecou por muito tempo os poderes opressores que, destruindo os livros e, com frequência, seus autores, pensavam erradicar para sempre suas idéias. A força do escrito é de ter tornado tragicamente derrisória esta negra vontade.

Após a Primeira Guerra Mundial, a Europa (completamente devastada) e os Estados Unidos iniciam um período de profunda crise social e paralelamente de ascensão política de regimes totalitários, como o nazismo na Alemanha. Em meados da década de 1930 eclode a Guerra Civil Espanhola<sup>46</sup> (1936-1939). Conforme Caroline Brothers (1997), este conflito foi o primeiro a ser extensivamente fotografado para o consumo de massa e praticamente estabeleceu o vocabulário visual da fotografia de guerra como um gênero do fotojornalismo. Além disso, as fotografias deste conflito tinham uma modernidade que as ligavam intimamente com outras de conflitos no século XX, como a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e a Guerra do Vietnã (1965-1975).

O período da Guerra Civil Espanhola coincidiu com uma grande expansão do fotojornalismo e da mídia impressa. Foi na década de 1930, por exemplo, que finalmente se instituiu a profissão de “fotógrafo de guerra” e uma grande contribuição para isso foram as

<sup>45</sup> Período histórico (1870-1914) marcado pela falaciosa imagem burguesa de um mundo marcado pela estabilidade, paz e valores seguros.

<sup>46</sup> Em julho de 1936, o general Franco sublevou-se contra a República com o apoio da ala reacionária do exército, da Igreja Católica e dos latifundiários. Aviões britânicos e tropas coloniais francesas do Marrocos forneceram apoio logístico decisivo para o desencadeamento do golpe, juntamente com a Itália e a Alemanha. Contudo, a população reagiu ao golpe fascista, que visava destruir os sindicatos, os partidos de esquerda e a democracia liberal.

novas revistas semanais de ampla circulação, como a francesa *Vu* (1929), a americana *Life* (1936) e a inglesa *Picture Post* (1938). Tais revistas davam grande ênfase às fotografias e às “histórias por imagens” (SONTAG, 2004), e foram nelas que o trabalho de uma geração mítica de fotógrafos começou a ser cultuado, como Henri Cartier-Bresson, David “Chim” Seymour, Edith Tudor, Tina Modotti, Robert Capa, entre outros. Na década de 1930 também se reconhece o aparecimento dos primeiros fotojornalistas independentes. James E. Abbe (1883-1973), por exemplo, foi um dos mais famosos fotógrafos internacionais nas décadas de 1920 e 1930 e um dos primeiros a trabalhar como free lance no fotojornalismo. Baseado em Paris, ele viajava por toda a Europa trabalhando para diversos jornais e revistas como a *Berliner Illustrirte Zeitung*, na Alemanha, e a *Vu*, na França.



**Fig. 4:** Robert Capa. Morte de um soldado republicano. 1936.

A Guerra Civil Espanhola deixou um legado importante de imagens, como a conhecida fotografia da morte de um soldado republicano de Robert Capa, feita em 5 de setembro de 1936 (fig. 4). Ainda hoje essa fotografia ainda é alvo de certos debates sobre a sua autenticidade (TAYLOR, 1998; SONTAG, 2004; BROTHERS, 1997), porém, ela ilustra duas características importantes do fotojornalismo de guerra: a busca da ação no *front* (a proposta de “registrar a história” no exato momento que ela está acontecendo) e a incrível capacidade de a fotografia transcender o próprio momento do registro, evocando narrativas culturais e simbólicas.

*A morte de um soldado republicano*, fotografia tirada por Robert Capa em setembro de 1936, durante a Guerra Civil Espanhola, foi com frequência designada como a primeira foto mostrando de perto, *in loco*, no próprio instante, a morte de um combatente. O corpo é atingido, ele cai para trás, a mão direita deixa o fuzil escapar. Quando essa foto foi publicada, ninguém nunca tinha visto, dizem, uma imagem como essa. Antes, ou os soldados eram fotografados de perto, já estando, porém, mortos; ou a batalha estava em curso, mas era vista de longe. Assim, houve dúvidas a respeito do surpreendente instantâneo de Capa (talvez uma composição, uma cena de treinamento...), e elas duraram muito tempo, até se provar que o homem atingido por uma bala, era Federico Borrel, morto em 5 de setembro de 1936, na batalha de Cerro Muriano (GALARD, 2005, p. 202).

Outro aspecto importante a se destacar Guerra Civil Espanhola foi o explícito posicionamento ideológico da cobertura jornalística. O conflito, recebendo apoio de Adolf Hitler e Benito Mussolini, de um lado, e de outro da Rússia comunista, parecia simbolizar a grande luta de uma época: banqueiros, clérigos, latifundiários e exército contra agricultores, poetas, escritores e o governo democrata eleito. Nenhuma outra guerra em tempos recentes, com exceção talvez da Guerra do Vietnã (1965-1975), pareceu angariar tanto comprometimento por parte da mídia. O correspondente Hebert Matthews, do *The New York Times* lembra: “aqueles de nós que se comprometeram com a causa do Governo Republicano contra os Nacionalistas franquistas estavam certos. Ela foi [...] a causa da justiça, legalidade, moralidade e decência” (*apud* KNIGHTLEY, 2004, p. 208).

As publicações francesas e inglesas cujos países se envolveram, deram grande ênfase ao conflito e formavam dois blocos: aqueles que apoiavam a insurgência e os pró-republicanos. *Regards* e *Vu* (França), *Daily Worker*, *Daily Herald*, *Reynolds' News* e *Picture Post* (Inglaterra) apoiavam os republicanos. Por outro lado, *Le Matin*, *L'Illustration* e *Match* (França), e *Daily Mail* e *The Illustrated London News* (Inglaterra) eram simpatizantes da insurgência<sup>47</sup>. Tal posicionamento também esteve presente no trabalho dos fotojornalistas. A maioria deles abraçou a causa republicana e são exemplos emblemáticos os casos de Henri Cartier-Bresson e Robert Capa.

O caso da Guerra Civil Espanhola levanta uma questão fundamental para as relações processuais entre mídia e sociedade civil: qual é a função do correspondente de guerra? Seria perceber os fatos e narrá-los com sua interpretação do que eles significam no contexto específico da guerra, sem permitir que sentimentos pessoais entrem na história? Ou seja, buscar a objetividade jornalística, mesmo se admitindo que a objetividade absoluta seja algo impossível? Ou, por outro lado, observar os fatos, narrá-los e permitir explicitamente o

---

<sup>47</sup> A circulação desses jornais e revistas era impressionante. Apenas a revista *Vu* tinha uma tiragem de 500 mil exemplares, em 1936. O jornal diário do Partido Trabalhista, *Daily Herald*, alcançou a tiragem de 2 milhões de exemplares no mesmo ano.

posicionamento moral e ideológico? As perguntas sobre a função do correspondente de guerra parecem aglutinar outras que envolvem posicionamentos éticos e morais: afinal, de que lado está o correspondente de guerra? O patriotismo e o nacionalismo vão influenciar o seu trabalho ou é possível excluir tais aspectos e seguir uma ética jornalística, isenta e objetiva? Ser patriota implica necessariamente em produzir jornalismo de baixa qualidade?

São questões difíceis de responder. Contudo, permanecem atuais, principalmente nos contextos de análise desta pesquisa. A partir dos acontecimentos de 11 setembro de 2001 o papel dos jornalistas vem sendo questionado internacionalmente. Questões como nacionalismo e isenção voltaram à tona após a cobertura patriótica que a mídia americana deu aos atentados e à invasão do Afeganistão em outubro do mesmo ano. Por exemplo, alguns grupos de mídia, com a FOX NEWS, deixavam claro seu posicionamento favorável em relação à Guerra do Iraque<sup>48</sup>; outros preferiram um posicionamento nitidamente contrário à guerra (ANDERSEN, 2006; BERENGER, 2004; KATOVSKY, CARLSON, 2004; KELLNER, 2004; KNIGHTLEY, 2004; FONTENELLE, 2004).

A Guerra Civil Espanhola prenunciou aquele que foi o maior conflito do século XX: a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O custo social e econômico desta guerra foi elevadíssimo. Ao todo, 72 países se envolveram diretamente e mobilizaram 110 milhões de soldados. Houve 55 milhões de mortos, 35 milhões de mutilados e 3 milhões de desaparecidos. A maioria das vítimas era constituída de civis. Em contraste com a guerra de 1914-18, que foi reconhecida anos mais tarde como “um erro colossal” que poderia ter sido evitado, o novo conflito foi considerado por muitos, principalmente os vencedores, uma guerra que devia ser travada. Sontag (2004) observa que este foi o conflito menos controverso da época moderna pois o nazi-fascismo constituía uma ameaça verdadeira<sup>49</sup>.

Apesar de todo o desenvolvimento do fotojornalismo nos meios impressos até o início da década de 1940, a cobertura do conflito não deixou ser problemática. Em 25 de abril de 1944, a agência Reuters reportou as palavras do comandante supremo americano, General Eisenhower: “a opinião pública ganha a guerra” (ANDERSEN, 2006, p. 24). Assim, muitos correspondentes tiveram permissão para acompanhar os militares em suas operações no *front*.

---

<sup>48</sup> O presidente da FOX, Roger Ailes, enviou gravações aos jornalistas lembrando: “aquelas são as nossas tropas. Aqueles de nós que vivemos nos Estados Unidos, somos americanos, e aqueles são nossos soldados e nossos Marines e estão lutando por nossa liberdade, então não há nada de errado em apoiá-los” (KATOVSKY, CARLSON, 2004, p. 192).

<sup>49</sup> É curioso lembrar uma observação de Sir Winston S. Churchill: “um dia, o presidente Roosevelt me disse estar pedindo sugestões, publicamente, sobre como se deveria chamar essa guerra. Retruquei de pronto: ‘a Guerra Desnecessária’. Nunca houve uma guerra mais fácil de impedir do que essa que acada de destroçar o que havia restado do mundo após o conflito anterior.” In: CHURCHILL, Winston, Sir. *Memórias da Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. s/p.



Eles eram enquadrados como elementos fundamentais na construção de uma opinião pública favorável e faziam parte do esforço de guerra, mas deviam reportar apenas aspectos positivos das campanhas e dos soldados. Em síntese, apesar da guerra ser reconhecida como justa, as batalhas poderiam ser vistas como injustas e assim sujeitas a críticas. Deste modo, pontos negativos, como massacres de civis, fracassos de comando, deserções, estupros, abusos de poder, etc, eram radicalmente proibidos de ser reportados. Acompanhando diretamente as tropas, “os correspondentes dependiam, em última instância, dos militares para testemunhar a guerra. Diante da censura no *front*, eles não podiam desafiar as versões oficiais dos eventos. Se o fizessem, perderiam apoio e acesso, ou pior, seriam despachados” (*idem* 2006, p. 22). O sistema utilizado na Segunda Guerra Mundial – o jornalista acompanhando as tropas, usando uniforme militar, convivendo com os oficiais, engajado no esforço de guerra – servirá de inspiração para a criação do sistema de enlistados anos mais tarde na Guerra do Iraque (2003). Apesar de haver certas diferenças, o aspecto patriótico contribuiu largamente para a adoção de um sistema semelhante.

Da mesma forma que os conflitos anteriores, durante a Segunda Guerra Mundial a fotografia de guerra seria usada para fins manipulatórios, desinformativos e propagandísticos (SOUSA, 2001). Por exemplo, quando a guerra começou na Polônia<sup>50</sup>, o governo alemão imediatamente proibiu que correspondentes estrangeiros visitassem o *front*. As fotografias fornecidas para a imprensa americana ficaram a cargo da *Propaganda Kompagnie* do exército alemão e tinham como objetivo criar a idéia de um poderio militar excepcional.

No entanto, o uso de imagens como propaganda de guerra não foi uma exclusividade do lado alemão. Isso aconteceu, por exemplo, com a fotografia de Joe Rosenthal, da Associated Press, quando os marines americanos colocaram uma bandeira no alto da ilha de Iwo Jima, em 23 de fevereiro de 1945. Imediatamente, a fotografia passou a ser usada como um elemento simbólico de propaganda (acredita-se que na época foram impressos 3,5 milhão de pôsters e 175 mil cartões da fotografia), capaz de representar a coragem, o espírito de liberdade e a bravura do exército americano<sup>51</sup>.

A fotografia de guerra está fortemente relacionada às concepções de realismo, construção da memória coletiva, descrições autênticas e verossímeis sobre a vida e a morte no *front*, além de ilustrar informações históricas específicas sobre as pessoas e os lugares. No

---

<sup>50</sup> A Alemanha nazista invadiu a Polónia em 1º de setembro de 1939.

<sup>51</sup> No filme *A Conquista da Honra* (2007), o diretor Clint Eastwood conta a história da fotografia de Joe Rosenthal e a batalha que se desenvolveu na ilha de Iwo Jima. Contudo, o filme que forma a diáde, *Cartas de Iwo Jima* (2007), apresentando a perspectiva japonesa da batalha, é mais interessante.

entanto, a imagem de Rosenthal demonstra que, muitas vezes, as fotografias que mais permanecem vivas na memória são aquelas que simbolicamente representam os mitos culturais e nacionalistas (GRIFFIN, 1999, p. 123).

Por outro lado, afirma-se que a vitória dos aliados e a cobertura positiva em relação aos militares americanos na Segunda Guerra Mundial provocou uma “militarização” de produtos na mídia a partir dos anos de 1950 – e que se estendeu por toda a outra metade do século. Os militares emergiam como força dominante na sociedade americana e uma série de documentários, filmes e séries de TV – como *Crusade in Europe* (1950), *Crusade in the Pacific* (1951), *Victory at Sea* (1952) – representavam os militares como homens bravos, superiores moralmente e capazes de atos heróicos (KNIGHTLEY, 2004; ANDERSEN, 2006).



**Fig. 5:** *Life*. 20 de setembro de 1943.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a censura governamental impediu a publicação de fotografias que revelassem a face terrível do conflito, principalmente os mortos, feridos e mutilados. De acordo com Joe Klein, uma das primeiras fotografias de mortos americanos

saiu na *Life* em 20 de setembro de 1943 (fig. 5). Eram fuzileiros mortos na praia de Buna na Papua-Nova Guiné (não era possível identificar os rostos). O presidente Franklin D. Roosevelt autorizou a sua publicação, pois desejava que ela provocasse raiva e consciência no público americano. Para ele, os americanos estavam muito complacentes com a guerra, distanciados excessivamente da realidade dos combates. Todavia, os editores da *Life* ainda sentiam necessidade de explicar sua decisão. “Por que publicar esta imagem?”, respondeu Roosevelt, “a razão é que palavras nunca são o suficiente... as palavras não existem para nos fazer ver, ou conhecer, ou sentir o que é, o que está realmente acontecendo... [...] se tiveram coragem para tirar esta foto, devemos ter coragem para olhá-la” (KLEIN, 2003).

No final da Segunda Guerra Mundial, as fotografias dos campos de concentração nazistas provocaram um choque e revelaram algo profundamente sombrio na natureza humana. As imagens dos campos de concentração representavam um horror tão surpreendente que, conforme Barbie Zelizer (1999, p. 106), os jornalistas não tinham critérios para enquadrar tal acontecimento. Traduzir o Holocausto para a experiência civil parecia uma tarefa impossível, como declarou, diante do campo de concentração em Buchenwald, o jornalista Edward R. Murrow no seu programa de rádio: “Eu reporte a guerra que vi e ouvi, mas apenas uma parte dela. Para todo o resto, eu não tenho palavras” (ANDERSEN, 2006, p. 25). Sem as fotografias, seria difícil comprovar o Holocausto, além disso,

[as] fotografias tornaram-se meios efetivos de caracterizar as atrocidades do Holocausto por desempenharem menos sua efetividade como documentos referenciais de um campo específico, num lugar e tempo específico, e mais por sua efetividade como símbolos das atrocidades em seus níveis mais generalizados e universais (ZELIZER, 1999, p. 102-103).

Imagens do Holocausto foram publicadas em 1945 no *Times of London*, *Boston Globe*, *Washington Post*, *Picture Post*, *Newsweek*, *Time*, *Life* além de outros jornais, revistas e almanaques. No livro *Sobre Fotografia* (2004, p. 30), Susan Sontag lembra o seu encontro com as fotografias dos campos de concentração de Bergen-Belsen e Dachau numa livraria de Santa Mônica, em julho de 1945:

Nada que tinha visto – em fotos ou na vida real – me ferira de forma tão contundente, tão profunda, tão instantânea. De fato, parece-me plausível dividir minha vida em duas partes, antes de ver aquelas fotos (eu tinha doze anos) e depois, embora isso tenha ocorrido muitos anos antes de eu compreender plenamente de que elas tratavam. Que bem me fez ver essas fotos? Eram apenas fotos – de um evento do qual eu pouco ouvira falar e no qual eu não podia interferir, fotos de um sofrimento que eu mal conseguia imaginar e que eu não podia aliviar de maneira alguma. Quando olhei para essas fotos, algo se partiu. Algum limite foi atingido, e não só o do horror; senti-me irremediavelmente aflita, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a se retesar; algo morreu; algo ainda está chorando.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial o realinhamento de forças e as tensões entre Estados Unidos e URSS provocaram uma série de conflitos no emergente Terceiro Mundo. A Guerra do Vietnã<sup>52</sup> (1965-1975) provavelmente é o conflito mais conhecido deste momento do século XX. Ela também significava, do ponto de vista das relações internacionais, junto com a Guerra da Coréia (1950-1953), um giro no eixo histórico e geográfico dos conflitos mundiais envolvendo superpotências: da Europa para a Ásia e, posteriormente, para o Oriente Médio no decorrer do século XX.

A importância do discurso fotojornalístico na Guerra do Vietnã foi muito grande e vários autores desenvolveram análises sobre o assunto<sup>53</sup>, apontado como um dos momentos mais significativos da história do fotojornalismo de guerra. Foi durante o Vietnã que “a profissão de correspondente de guerra adquiriu maturidade plena”, nas palavras de Dorrit Harazim<sup>54</sup>. A cobertura do conflito foi praticamente diária: os *briefings* dos oficiais, as patrulhas, os bombardeios, o sofrimento da população civil. Embora tenha sido uma guerra muito documentada pela televisão<sup>55</sup> (HALLIN, 1997b), a fotografia adquiriu mais autoridade, uma vez que propiciou reflexão sobre a insanidade e a insensatez da devastação (SOUSA, 2000, p. 169). A imprensa trabalhou com uma liberdade de movimento sem paralelo até hoje. Fotógrafos e correspondentes que foram para o Vietnã olham para aquela época com nostalgia pela liberdade que tinham para viajar e reportar, situação comparada naquele século apenas com a Guerra Civil Espanhola.

Retomando as palavras de Isabelle Veyrant-Masson (1997, p. 117), a Guerra do Vietnã não foi o primeiro acontecimento internacional que se conheceu através de imagens. A Segunda Guerra Mundial, por exemplo, já havia sido profusamente filmada, de modo que os contemporâneos puderam seguir seu desenvolvimento nas salas cinematográficas. Mas o Vietnã está na origem de um paradigma aparentemente indiscutível, utilizado constantemente

---

<sup>52</sup> As referências à Guerra do Vietnã são normalmente associadas ao período americano do conflito, entre 1965 e 1975. Porém, a luta pela independência foi longa e sangrenta. Conforme Vizontini (1990, p. 65), “o movimento liderado por Ho Chi Minh iniciara a luta contra a França de Vichy e os japoneses em 1939, e após efêmera independência, lutara contra a reconquista francesa entre 1945 e 1954. A não realização de eleições no Sul do Vietname, cujo regime era apoiado pelos EUA, levou ao reinício da guerrilha em 1960. A derrocada do governo de Saigon obrigou o Pentágono a desencadear a escalada militar em 1964”. A guerra só terminaria em 1975, quando tropas do Vietnã do Norte e os guerrilheiros do Sul entraram em Saigon.

<sup>53</sup> Ver: FAAS, Horst; PAGE, Tim. *Requiem: by the photographers who died in Vietnam and Indochina*. New York: Random House, 1997. KNIGHTLEY, Phillip. *The first casualty: the war correspondent as hero and myth-maker from the Crimea to Iraq*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004.

<sup>54</sup> HARAZIM, Dorrit. Horrores da guerra sob as lentes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 mar. 2003.

<sup>55</sup> Foi durante o Vietnã que a televisão apareceu pela primeira vez na cobertura jornalística de guerras. Embora ela já estivesse na cobertura da Guerra da Coréia (1950-53), foi a partir do Vietnã que cresceu a sua importância em relação aos jornais e revistas. Foi a primeira guerra verdadeiramente televisionada extensivamente, a ponto de ser chamada “living room war”. As matérias eram filmadas com câmeras de cinema, normalmente 16 mm, e havia um intervalo entre 12 a 20 horas para que a matéria fosse transmitida nos Estados Unidos. Para maiores detalhes ver: HALLIN, Daniel C. *The “uncensored war”: the media and Vietnam*. California: University of California Press, 1997.

nas conversas comuns e nos discursos jornalísticos – o paradigma do papel essencial e da importância que as imagens cumpriram na derrota norte-americana.

Após o Vietnã degradaram-se substancialmente as relações entre a imprensa, os militares e os políticos (consolidadas de forma positiva desde o fim da Segunda Guerra Mundial). A visão conservadora de políticos americanos condenou diretamente o trabalho da mídia pela derrota na guerra (HALLIN, 1997b). Muitos autores acreditam que foi a cobertura jornalística da Guerra do Vietnã que fez com que a população americana se colocasse contra seu governo, minando o apoio político com que Washington contava. Porém, esta situação atípica do jornalismo e sua importância nas mudanças da opinião pública americana estaria fadada a ter conseqüências. Nas palavras do ex-presidente americano Richard Nixon:

A Guerra do Vietnã foi agravada por fatores que nunca antes aconteceram na conduta americana de uma guerra... A mídia americana dominou a opinião doméstica através de seus objetivos e condutas. [...] Qualquer que seja a intenção por trás de tal documentação literal da guerra, o resultado foi um grave desmoroamento do *home front*, e levanta a questão se a América será outra vez capaz de lutar contra um inimigo externo com unidade e força no seu país<sup>56</sup> (*apud* HALLIN, 1997b, p. 3).

Caroline Brothers observa que durante a Guerra do Vietnã a mídia foi largamente mobilizada para articular um grande número de posições políticas, morais e ideológicas. Contudo, citando Nicholas Hopkinson, argumenta:

Quando o entusiasmo do público [com a guerra] diminuiu, as reportagens se tornaram mais críticas. [Porém] dar ênfase à mídia como o elemento decisivo para a perda do apoio público é incorreto... A opinião americana virou-se contra a guerra porque ela foi longa, desastrosa, árdua em termos de vidas humanas e de custos, e porque foi difícil conectar o Vietnã com algum interesse vital de segurança nacional<sup>57</sup> (*apud* BROTHERS, 1997, p. 205).

Daniel Hallin (1997a, 1997b) compartilha as observações de Brothers e Hopkinson. Para o autor, depois da Guerra do Vietnã, a televisão, as revistas e os jornais foram freqüentemente acusados (principalmente pelos políticos) de possuírem uma intrínseca posição pacifista: ao exibirem os verdadeiros horrores da guerra, faziam com que uma grande parte da sociedade civil repudiasse a violência voluntária. Porém, os meios de comunicação e o fazer jornalístico não possuem a priori nenhuma tendência pacifista. No caso da Guerra do Vietnã, a imagem da guerra oferecida pelas coberturas refletiam fielmente a tendência dominante da opinião pública. Nos primeiros anos da guerra, a cobertura celebrou “a guerra gloriosa e racional”. Quando mudou a opinião pública (após a Ofensiva do Tet – 1968), a cobertura foi progressivamente dando uma imagem menos positiva e otimista da guerra.

---

<sup>56</sup> Tradução livre.

<sup>57</sup> Tradução livre.

As atitudes condenando o trabalho dos (foto)jornalistas, e principalmente a publicação de fotografias de atrocidades durante a Guerra do Vietnã, admitiam e reconheciam uma perspectiva um tanto inocente diante da força realista do discurso fotográfico.

A manutenção de tal crença, no qual o público também é cúmplice, claramente ignora os múltiplos níveis de mediação que intervêm mesmo antes de uma fotografia alcançar o domínio público, e disfarça tanto a natureza construída da imagem fotográfica quanto a operação de interesses poderosos que a produzem e a utilizam<sup>58</sup> (BROTHERS, 1997, p. 210).

A “síndrome do Vietnã” – uma referência ao trauma da derrota americana na Ásia e também à maneira como a mídia conduziu o conflito – continuaria transparecendo de forma regular nos discursos militares, políticos e no jornalismo americanos nas guerras seguintes. Por exemplo, em 1991, no início da Guerra do Golfo Pérsico, o general Norman Schwarzkopf declarou aos soldados e à imprensa: “Isto não será outro Vietnã. Nós vamos resolver esta coisa toda e levaremos vocês de volta para casa o mais rápido possível” (TAYLOR, 1998, p. 161). Paula Fontenelle (2004, p. 30) também lembra um estudo conduzido pelo Fórum pela Liberdade durante a Guerra do Golfo que examinou 66.000 matérias publicadas entre 1º de agosto de 1990 e 28 de fevereiro de 1991.

O resultado mostrou que a palavra mais usada durante a guerra foi “Vietnã”, presente 7.299 vezes, numa demonstração que havia, por parte dos aliados, uma enorme preocupação com o impacto da cobertura. O presidente George H. Bush usou o termo repetidamente como analogia invertida, ou seja, para demonstrar que o país não seria vítima da mídia novamente. A “Síndrome do Vietnã” provou-se verdadeira e presente.

A cobertura da Guerra do Vietnã foi extensa e praticamente diária. Muitas são as fotografias que marcaram aquele conflito e que contribuiriam para a criação de uma memória visual da guerra. Por exemplo, a fotografia de Malcolm Browne da Associated Press de um monge budista que coloca fogo no próprio corpo em maio de 1963 (fig. 6); a menina fotografada por ‘Nick’ Ut que corre com o corpo queimado por um bombardeio acidental de napalm<sup>59</sup> (*New York Times*, 9 junho de 1972); o oficial que executa um vietcong suspeito em plena rua, registrado por Eddie Adams (*New York Times*, 2 fevereiro de 1968); e ainda o terrível massacre da aldeia de My Lai (*Life*, 5 dezembro de 1969), documentado por Ronald L. Haberle. O Vietnã foi o momento de consagração de toda uma geração de fotógrafos (tão mítica quanto a de 1930), como Larry Burrows, Henri Huet, Robert Capa<sup>60</sup>, entre outros. É

---

<sup>58</sup> Tradução livre.

<sup>59</sup> Ver ANEXO B.

<sup>60</sup> Capa, que já havia trabalhado na Guerra Civil Espanhola e na Segunda Guerra Mundial, veio a morrer durante a Guerra do Vietnã, quando pisou numa mina em 1954.

reconhecido que o talento individual de todos eles contribuiu para o registro de momentos marcantes da guerra.



Fig. 6: Malcolm Browne. Maio de 1963.

Durante a Guerra do Vietnã, um livro publicado em 1971, *Vietnam Inc.* do fotógrafo britânico Philip Jones Griffiths, chamou a atenção. Griffiths foi um dos poucos fotógrafos a se concentrar em retratar a guerra preferencialmente na perspectiva dos civis vietnamitas. Talvez por isso o seu trabalho teve tanta dificuldade para ser publicado no Estados Unidos. “Diziam-me toda hora que minhas fotografias eram muito angustiantes para o mercado americano” (*apud* KNIGHTLEY, 2004, p. 428). De fato, tratava-se de um retrato tão profundo, político e humano sobre a guerra que após a publicação o governo do Vietnã do Sul não permitiu que Griffiths entrasse outra vez no país.

Após a Guerra do Vietnã, a censura em torno das fotografias de guerra intensificou-se através dos militares e também de políticas estatais restritivas ao trabalho dos jornalistas. Isso pode ser percebido de forma mais evidente em conflitos recentes, como na Guerra das Malvinas/Falklands (1982)<sup>61</sup>. Este foi – segundo vários autores – um dos conflitos mais censurados de todos os tempos. A primeira-ministra inglesa Margareth Thatcher não autorizou

<sup>61</sup> A Guerra das Malvinas/Falklands, entre 2 de abril e 14 de junho de 1982, envolveu a disputa entre Argentina e Inglaterra (apoiada pelos Estados Unidos) pelas ilhas do mesmo nome.

a presença de jornalistas estrangeiros na cobertura da guerra. Apenas 29 jornalistas acompanharam os acontecimentos – todos britânicos; desses, apenas dois eram fotógrafos. Nenhuma imagem de televisão foi liberada e a censura foi largamente imposta. As fotografias da retomada das Ilhas da Geórgia do Sul pelo exército britânico foram atrasadas em três semanas; e a soma total de fotografias liberadas por fotógrafos da imprensa e militares foi de apenas 202 (ANDERSEN, 2006; BROTHERS, 1998; FONTENELLE, 2004; KNIGHTLEY, 2004).

O século XX conheceu um grau de violência que superou todo o previsível ou imaginável (KEANE, 2000). Contudo, todos esses acontecimentos fazem parte da história individual de todos nós. As fotografias, no interior de variados processos comunicacionais, localizam tais acontecimentos coletivos numa unidade coerente, que inclui o passado, o presente e o futuro. Elas estabelecem uma “memória” que é compartilhada por todos os indivíduos socializados na coletividade (BERGER, LUCKMANN, 1976).

A história das guerras e seus discursos têm sido uma batalha em torno da percepção do público. Ao longo deste capítulo, percebeu-se que os discursos fotojornalísticos de cada guerra estão configurados no interior de uma perspectiva histórica particular, onde as experiências do passado assumem grande importância, mas as conjunturas do presente também. Vários fatores podem determinar ou ter alguma influência na cobertura das guerras, como normas e valores sociais, pressões e coações organizacionais, rotinas jornalísticas, orientação política e ideológica de jornalistas, interesses nacionais, patriotismo, etc.

Por outro lado, é importante destacar que diante da história contada neste capítulo permanece uma pergunta: onde está a história dos correspondentes independentes, suas rotinas, práticas e discursos? De fato, a história deles ainda carece de um olhar mais detalhado, sistematizado e reflexivo por parte do Campo da Comunicação, na medida que ainda se mantém como uma parte não contada e nebulosa do jornalismo. O que se tem são alguns exemplos, detalhes, curiosidades, etc. A rigor, é pouco.

Alguns anos mais tarde, em meados de 1990, surgia no horizonte das relações internacionais um novo conflito, a Guerra do Golfo Pérsico (1991), mas desta vez uma série de conjunturas específicas acabariam definindo aspectos singulares para a cobertura (foto)jornalística desta guerra. Os historiadores concordam que a Guerra do Golfo Pérsico está intimamente ligada à Guerra do Iraque (2003) numa série de relações de causa e consequência; alguns autores preferem utilizar a nomenclatura “Gulf War I and II” (Guerra do Golfo I e II). Portanto, o próximo capítulo examinará separadamente esses dois conflitos.



## 4 AS GUERRAS NO IRAQUE (1991-2003)

A Guerra do Golfo Pérsico (1991) é um acontecimento singular e junto com as guerras do Vietnã e das Malvinas/Falklands, tem um papel crucial nos estudos sobre o fotojornalismo e a mídia. Após o conflito, uma série de debates no campo acadêmico, nos grupos de mídia, entre os jornalistas e na sociedade civil produziram questionamentos e inferências sobre qual seria o papel da(s) mídia(s) diante dos conflitos contemporâneos. Nunca houve um fim para tais debates, porque de certo modo, como muitos autores concordam e sugerem, a Guerra do Golfo foi apenas o “primeiro tempo” de uma guerra mais longa entre os Estados Unidos e o Iraque, e que de fato ainda não terminou. O “segundo tempo” seria justamente a Guerra do Iraque iniciada em 2003.

### 4.1 O mortífero videogame: a Guerra do Golfo Pérsico (1991)

Na era da televisão por satélite [...] e do controle da informação,  
é fácil concluir que todos – não importa onde –  
viram a mesma guerra do Golfo Pérsico,  
o pouco que havia para se ver – **Elihu Katz**

A República do Iraque (Al-Jumhuriyya Al-'Iraqiyya Al-Dimuqratiyya Al-Cha'biyya) está localizada no Oriente Médio e faz fronteira com o Irã (leste), a Síria, a Jordânia (oeste), a Arábia Saudita, o Kuwait (sul) e a Turquia (norte). O clima é tropical árido e o país é atravessado pelos rios Tigre e Eufrates. Com uma área de aproximadamente 434.128 km<sup>2</sup>, vivem atualmente no Iraque cerca de 25,9 milhões de pessoas<sup>62</sup>, sendo que 96% da população pratica a religião islâmica<sup>63</sup>. Os principais grupos étnicos são os árabes iraquianos, formando 80% da população, e os curdos com 15%. Outros grupos menores, como turcomanos, sabeus,

---

<sup>62</sup> Dados referentes ao ano de 2004.

<sup>63</sup> As duas principais correntes islâmicas são a dos xiitas, que predominam no Irã e no Iêmen, e a dos sunitas, maioria no restante do mundo muçumano.

iezites e marches juntos compõem cerca de 5% da população. Os curdos se estabeleceram ao norte do Iraque; os sunitas, no centro; e os xiitas ficaram concentrados próximos às cidades sagradas e no sul. As principais cidades iraquianas são a capital Bagdá (cerca de 4.958.000 de habitantes), Mosul (1.131.000), Irbil (485.968), Kirkuk (418.624) e Basra (406.296). A principal fonte de exportação do Iraque é o petróleo cru.

O Iraque moderno nasceu em 1920 quando o Império Turco-Otomano foi dividido. A Liga das Nações, antiga organização mundial que mais tarde daria origem à ONU, colocou o novo país sob a tutela da Inglaterra, que em 1921 instala no trono um monarca árabe da dinastia hachemita, Faisal Hussein. Em 1932, o Iraque entra para a Liga das Nações como Estado independente, mas os britânicos controlam seu governo, com direitos exclusivos sobre a exploração do petróleo.

Em 1958, a monarquia iraquiana é derrubada por um golpe militar liderado pelo general 'Abd al-Karim Qasim, que instala um regime nacionalista. Acontecem várias tentativas de golpe, lideradas principalmente pelo Partido Socialista Árabe Baath (renascimento, em árabe). Qasim é fuzilado em 1963, num golpe militar com participação do Partido Baath. Sucedem-se então uma série de governos instáveis, até que em 1968 o Baath assume o poder e se torna o partido único. Em 1972, o petróleo iraquiano é nacionalizado.

Saddam Hussein, então vice-presidente, amplia gradualmente a sua influência ao longo dos anos 1970 até dar um golpe e assumir a presidência do Iraque em 1979. Em 1980, o Iraque invade o Irã, iniciando uma guerra sangrenta que dura até 1988. O país tem apoio dos Estados Unidos, de Israel, da União Soviética e de regimes árabes conservadores, entre eles a Arábia Saudita e Egito, que temem que a Revolução Islâmica iraniana se expanda por outras nações. A guerra Irã-Iraque devasta os dois países – são cerca de 700 mil mortos – e termina sem vencedor.

Em 2 de agosto de 1990, o Iraque, mergulhado numa crise interna e abandonado pelas petromonarquias, invadiu o Kuwait. Saddam Hussein acusava o país vizinho pela baixa no preço do petróleo (justamente quando o Iraque precisava da sua venda para se reconstruir após os anos de guerra com o Irã), por vender mais do que a cota estipulada pela Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP) e também por roubar petróleo iraquiano dos campos na região de Rumália, próximos à fronteira entre os dois países. A invasão do Kuwait foi condenada unanimemente pelo Conselho de Segurança da ONU, que decretou medidas como embargo econômico e o envio de tropas à região. Entre 15 de janeiro e 27 de fevereiro de 1991 o Iraque foi atacado pelos americanos e seus aliados (cerca de 30 nações) na

Operação Tempestade no Deserto. Em 28 de fevereiro é assinado o cessar-fogo. No conflito morrem cerca de 100 mil soldados e 7 mil civis iraquianos, 30 mil kuwaitianos e 353 soldados da coalizão. A rigor, números exatos nunca foram divulgados, de forma que existem apenas especulações. O centro de pesquisa Freedom of Information acredita que 100 mil iraquianos foram mortos e 300 mil feridos.

No fim da guerra eclodem várias revoltas internas contra o regime de Saddam Hussein – incentivadas pelos Estados Unidos, que após libertar o Kuwait, sem autorização da ONU, não invadem o Iraque para depor Saddam Hussein. Assim, no sul, a comunidade xiita toma várias cidades. No norte, separatistas curdos ocupam uma série de territórios. O levante foi breve, mas 14 das 18 províncias iraquianas insurgiram-se contra o regime, algumas resistindo por semanas até serem subjugadas. A repressão do governo iraquiano foi extremamente violenta, mas a comunidade ocidental não se manifestou. O motivo: em meio às revoltas ouve-se o clamor de grupos xiitas radicais de fundar uma República Islâmica, como o país vizinho, Irã<sup>64</sup> – o que impediu o presidente George H. Bush de apoiar militarmente as revoltas depois da Guerra do Golfo. Contudo, pressionado pela ONU, Saddam Hussein suspende as ações militares e uma zona de exclusão para vôos é imposta no norte e no sul do país. O governo também negocia com dirigentes curdos um projeto de autonomia para o Curdistão.

A rígida política de censura que foi imposta aos jornalistas pela Inglaterra durante a Guerra das Malvinas/Falklands (1982) voltou a se repetir em Granada (1983), Panamá (1989) e principalmente na Guerra do Golfo Pérsico. O Departamento de Defesa americano, seguindo o exemplo inglês de 1982, utilizou o sistema de *pools*, que consistia em formar um grupo de poucos jornalistas autorizados para a cobertura da guerra. Quando as primeiras tropas americanas saíram dos Estados Unidos em 7 de agosto de 1990 não havia nenhum correspondente com elas. No dia 13 de agosto de 1990, havia na Arábia Saudita apenas 17 correspondentes autorizados pelo Departamento de Defesa americano. Tais jornalistas, além serem obrigados a usar uniformes militares (alguns gostaram, outros detestaram), recebiam dos oficiais militares boletins diários (além de vídeos e mapas) sobre as operações, de modo que durante a guerra a principal fonte de notícias da grande mídia limitou-se praticamente às fontes oficiais do governo e às forças armadas (KELLNER, 2001, p. 271). Além disso, os jornalistas do *pool* poderiam ser conduzidos por determinados roteiros no *front* previamente estabelecidos e visitados pelos militares. Normalmente tais roteiros incluíam alvos destruídos

---

<sup>64</sup> Desde a Revolução Iraniana em 1979, governos do mundo árabe e não-árabe temem o fundamentalismo xiita. No Irã, os aiatolás e o Conselho dos Guardiões, responsáveis pela observação rigorosa da lei islâmica, misturam livremente religião com política. Os discursos nas mesquitas de Teerã às vezes ressoam com opiniões anti-EUA e anti-Israel.

e abandonados e evitava-se ao máximo o contato do jornalista com a população civil. Os jornalistas que estavam fora do *pool* recebiam boletins, fotos, informações e vídeos dos jornalistas autorizados.

Quando eu pisei fora do transporte militar C-130 em Dhahran, Arábia Saudita, para cobrir a Guerra do Golfo, fui escoltado para um quarto com outros doze repórteres e fotógrafos. Disseram-me para assinar um documento onde dizia que eu suportaria as severas restrições impostas à imprensa pelos militares americanos. As restrições autorizavam “*pool reporters*” a serem escoltados pelos militares em viagens ao campo. O resto da imprensa ficaria em quartos de hotéis e reescreveriam os suaves boletins do *pool* ou usariam vídeos ou fotografias do mesmo<sup>65</sup> (HEDGES, 2002, p. 142).

Uma das principais razões para o uso do sistema de *pools* por parte do Departamento de Defesa americano era negar o acesso de jornalistas ao *front* de modo a impedir que imagens de combate (fotografias e/ou vídeos) provocassem um impacto negativo na opinião pública. Da mesma forma que na Segunda Guerra Mundial, acreditava-se na legitimidade da Guerra do Golfo (havia um consenso por parte do público que aquela era uma guerra justa), mas havia uma enorme preocupação sobre o caráter desumano das batalhas. “O Pentágono estava especialmente receoso [...] com as fotografias de soldados americanos feridos em combate” (ANDERSEN, 2006, p. 156). Imagens de equipes militares feridas, em agonia ou choque e pacientes sofrendo de graves desfigurações foram definidas como as que mais causam prejuízo à política e à opinião pública americana e internacional. “Eles diziam que era para proteger a privacidade das tropas feridas”, contudo, ao final do conflito, tal preocupação exacerbada resultou numa ausência quase total de imagens que provocavam embaraço, vergonha, comoção ou abalo (*idem* 2006). Em 1993, um relatório do US Armed Services Committee declarava: “uma revisão das fotografias da guerra não confirma uma única morte provocada por um Míssil Scud” (KNIGHTLEY, 2004, p. 483). A rigor, o sistema de *pools* revelava algo fundamentalmente defeituoso na política do Estado americano: o instinto de proteger o público havia triunfado sobre o instinto de informar.

O sistema de *pools* provocou uma série de polêmicas e discussões junto aos jornalistas, pois se argumentava que os roteiros elaborados e os boletins diários tinham na verdade a intenção de conduzir a percepção dos correspondentes. Alguns jornalistas e pequenos grupos de mídia decidiram processar o Pentágono alegando que o sistema violava a Primeira Emenda da Constituição americana, ou seja, o direito à liberdade de expressão. Nenhum grande grupo de mídia aderiu ao processo (embora tenham sido convidados) pois temiam sofrer represálias ou simplesmente serem expulsos do *pool* (KNIGHTLEY, 2004).

---

<sup>65</sup> Tradução livre.

Cris Hedges, correspondente de guerra veterano, no entanto, tem uma idéia controversa e polêmica sobre o sistema:

A noção de que a imprensa foi usada na guerra é incorreta. A imprensa quis ser usada. Ela se viu como parte do esforço de guerra. [...] Nunca teria funcionado sem a cooperação da imprensa. A imprensa, mais do que qualquer um, estava ansiosa para estar a serviço do Estado durante a guerra. Muitos jornalistas que foram mandados para combrirem a guerra definitivamente não queriam estar próximos das batalhas. Eles não contam isso para seus editores e ao contrário iam reclamar ou se lamentar sobre as restrições. [...] Nós devemos trabalhar com mais cepticismo. Nós certamente expomos muitas mentiras e juízos falsos [na Guerra do Golfo]. Mas nós acreditamos. Todos nós acreditamos. Quando você pára de acreditar você pára de ir à guerra<sup>66</sup> (HEDGES, 2002, p. 23-143).

As políticas de controle da mídia na Guerra do Golfo Pérsico, paradoxalmente, estabeleceram-se entre o consenso da opinião internacional (a guerra era legítima) e as restrições aos jornalistas. O fator tempo era fundamental para o sucesso da Operação Tempestade no Deserto, pois quanto mais rápido terminassem as operações militares, menos oportunidades teriam os jornalistas para apurarem informações, questionar métodos, investigar massacres, divulgar os mortos, publicar imagens brutais, etc. A Guerra do Golfo foi a primeira guerra onde dois fatores – a tecnologia militar e o acompanhamento “ao vivo” por parte da televisão – agindo simultaneamente, criaram sínteses, aparentemente, totalizantes sobre o conflito: foi uma guerra “limpa”, “rápida”, “tecnológica”, “acompanhada mundialmente em todos os momentos”, “um triunfo dos modernos meios de comunicação”, etc.

A mídia enquadrou a guerra como uma narrativa emocionante, uma minissérie noturna, com conflito dramático, ação e aventura, perigo para as tropas aliadas e para os civis, maldade perpetrada pelos vilões iraquianos e ações heróicas cometidas pelos estrategistas americanos, por sua tecnologia e suas tropas. [...] A televisão [...] apresentava a guerra visualmente com imagens dramáticas produzidas pela tecnologia e reprisadas em vídeos *high tech* que mostravam com precisão os bombardeios, a guerra aérea sobre Bagdá e as batalhas entre Patriot e Scud sobre a Arábia Saudita e Israel. Os efeitos da guerra sobre as famílias americanas foi um tema constante; o patriotismo e o apoio às tropas era uma refrão permanente dos comentaristas. Os videotapes liberados pelos militares, que mostravam os bombardeios com alta precisão tecnológica, eram reapresentados várias vezes, como ocorre com os *replays* dos grandes feitos esportivos (KELLNER, 2001, p. 270).

Por outro lado, o que se pode dizer sobre o fotojornalismo numa guerra onde a televisão, da mesma forma que no Vietnã, teve uma presença forte e marcante? Como o jornalismo impresso, estabelecido numa comunhão entre fotografia e texto na construção das notícias e reportagens, lidou com a censura dos *pools*? Enfim, nos contextos do fotojornalismo, o que a Guerra do Golfo Pérsico significou?

---

<sup>66</sup> Tradução livre.

John Taylor, no livro *Body horror: photojournalism, catastrophe and war* (1998), desenvolve uma série de observações sobre o fotojornalismo britânico contemporâneo, analisando o uso na imprensa de fotografias de guerras, catástrofes, assassinatos e conflitos mundiais. No capítulo intitulado *The body vanishes in the Gulf War*, Taylor faz uma extensa análise sobre o discurso fotojornalístico da Guerra do Golfo Pérsico na imprensa britânica através de jornais como *The Independent* e *The Guardian* e tablóides como *Daily Mirror* e *The Sun*.

Segundo o autor, o discurso da guerra manteve características muito regulares: ausência quase total de cadáveres e de vítimas civis dos bombardeios (evitou-se publicar fotografias que provocassem algum tipo de constrangimento, aflição ou questionamento moral sobre a guerra, conforme as determinações do Departamento de Estado); limpeza visual (principalmente através da proliferação de mapas e infográficos); catalogação e comparação dos arsenais militares aliado e iraquiano; individualização do conflito através da permanente satanização do presidente iraquiano Saddam Hussein (publicou-se histórias de estupros, torturas, execuções sumárias, assassinatos de bebês e crianças, entre outras); criação de heróis públicos na imagem dos soldados aliados (TAYLOR, 1998).

Durante a Guerra do Golfo Pérsico, a censura às imagens começou efetivamente nas rotinas de produção dos fotojornalistas, em campo. Os correspondentes que participaram do sistema de *pools* foram praticamente os únicos que documentaram a guerra, porém tinham os movimentos e a liberdade para fotografar altamente controlados e permaneceram a maior parte do tempo longe das cenas de destruição (*idem* 1998, p. 165). Apenas quando a guerra terminou, os correspondentes tiveram permissão para obter imagens sem a censura militar.

Um exemplo é a fotografia de Kenneth Jarecke publicada em 3 de março de 1991 no jornal *Observer*. Foi a única imagem publicada na imprensa britânica de um cadáver, resultante da ação militar aliada sobre um comboio iraquiano que fugia do Kuwait pela estrada de Basra. Um soldado iraquiano, completamente queimado pelo ataque aéreo, ainda mantém no rosto parcialmente destruído uma expressão que mistura dor, agonia e desespero. Taylor destacou que a fotografia era a verdadeira “face” da guerra que permaneceu excluída da imprensa britânica a maior parte do tempo. A mesma imagem só seria publicada na revista americana *Time* nove meses depois do fim da guerra, na edição de 30 de dezembro de 1991 (fig. 7).



**Fig. 7:** Kenneth Jarecke. *Time*. 30 dezembro de 1991.

Durante a Guerra do Golfo houve uma radical mutação no discurso fotojornalístico: da documentação realista de batalhas sangrentas, desumanas e potencialmente mortíferas (aspecto singular durante as guerras na Espanha e no Vietnã), para a documentação de uma guerra “limpa”, de alta tecnologia, limitada à realização de objetivos militares e à eliminação de alvos – em síntese, o discurso da tecnologia substituiu o discurso da necrologia. Conforme o autor, a cobertura da Guerra do Golfo revelou o papel extremamente conservador da imprensa britânica a respeito do fotojornalismo e, além disso, contribuiu largamente para o arrefecimento da sua função de crítica social e política – aspecto que já vinha se configurando desde a Guerra das Malvinas/Falklands (*idem* 1998, p. 188).

Jorge Pedro Sousa em *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental* (2000) e *A cobertura imagética da Guerra do Golfo na imprensa portuguesa* (1992) apresenta uma série de observações e conclusões semelhantes às de John Taylor sobre o conflito. Porém, o autor utilizou como *corpus* de análise jornais da imprensa portuguesa, embora também faça referências a jornais e revistas americanos.

De fato, apesar do fascínio público com as “bombas inteligentes” e as tecnologias de ponta, a cobertura da Guerra do Golfo [...] consistiu principalmente em material banal, como o decorrente de *briefings* militares, comentários de “especialistas”, entrevistas a militares e políticos ou exercícios militares. [...] Em geral, a cobertura fotojornalística do acontecimento foi realizada conforme os parâmetros temáticos do fotojornalismo de guerra (líderes militares, preparativos de combate, ações bélicas, avaliação do poder militar, etc). Um aspecto, porém, foi novo: a enorme ênfase na catalogação fotográfica (e infográfica) do arsenal bélico dos beligerantes, principalmente dos americanos (SOUSA, 2000, p. 208).

A Guerra do Golfo foi tendencialmente representada na imprensa portuguesa como um conflito “asséptico e cirúrgico”, tal como o Departamento de Defesa americano procurou fazer crer. Porém, a imprensa ignorou deliberadamente o fato de que grande parte das bombas que foram utilizadas no Iraque eram gravitacionais, como as da Segunda Guerra Mundial. Tais bombas não seriam “inteligentes”, conforme foi divulgado, e, na verdade, provocavam grande destruição e baixas civis (SOUSA, 1992).

No que diz respeito à cobertura imagética do conflito, na generalidade, os jornais portugueses apresentaram um comportamento relativamente semelhante às grandes tendências da cobertura na mídia ocidental. O autor defende sobretudo que tal cobertura serviu para estabilizar conceitos estereotipados (como a superioridade militar aliada) e para personalizar o conflito (George H. Bush contra Saddam Hussein), permitindo, desta forma, uma exploração emocional através da direcionalização de sentimentos bastante primitivos e simplistas. Ou seja, a Guerra do Golfo Pérsico seria, de modo abstrato, uma luta do bem contra o mal, a civilização contra a barbárie, o Ocidente contra Oriente. Tais discursos retornarão na Guerra do Iraque (2003), como será visto mais adiante.

Além disso, Jorge Pedro Sousa acrescenta que o conflito foi um “desrespeito pelo fotojornalismo”, uma vez que a manipulação, o controle e a pré-censura das imagens através do sistema de *pools*, aprofundou uma espécie de crise no fotojornalismo de guerra. O autor, citando Margarita Ledo Andión<sup>67</sup>, concluiu que a Guerra do Golfo Pérsico veio a demonstrar “a urgência de se discutir o direito a ver” numa tentativa de se definir qual seria o papel do fotojornalismo de guerra hoje (SOUSA, 2000, p. 210-211).

Michael Griffin e Jongsoo Lee no artigo *Picturing the Gulf War: constructing images of war in Time, Newsweek, and US News & World Report* (1995) observaram que aquela guerra apresentava um fascinante e também irônico caso de estudo, uma vez que foi divulgado que aquela seria “uma guerra que o público poderia testemunhar todo o desenrolar

---

<sup>67</sup> LEDO ANDIÓN, Margarita. *Documentarismo fotográfico contemporáneo*. Da inocência á lucidez. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995.



dos acontecimentos em primeira mão”. Por outro lado, paradoxalmente, foi considerado um dos acontecimentos mais efetivamente controlado e censurado na história da mídia moderna.

Os autores conduziram uma análise sistemática de 1.104 fotografias relacionadas à Guerra do Golfo publicadas nas três maiores revistas em circulação nos Estados Unidos, *Time*, *Newsweek* e *US News & World Report*, entre 21 de janeiro e 18 de março de 1991, durante a Operação Tempestade no Deserto. Concluíram que os três temas predominantes nas fotografias – catalogação de arsenal militar, tropas em situação de treinamento e/ou fora de combate e líderes políticos e militares – constituíam 57% de todas as imagens publicadas.

As fotografias veiculadas nas revistas americanas durante a Guerra do Golfo falharam em apresentar imagens dos eventos em desenvolvimento no conflito, apesar das promoções e esforços da mídia em divulgar uma guerra televisiva “ao vivo”. Ao contrário, a maioria das fotografias eram simbólicas e foram utilizadas para ilustrar e promover a superioridade militar e a tecnologia americana. O modo como a guerra foi representada divergiu significativamente das guerras anteriores, na medida em que o custo humano do conflito permaneceu praticamente invisível. Virtualmente, nenhuma fotografia de baixas americanas foi publicada – elas só apareceram muitos meses após o fim da guerra (*idem*, 1995).

Um dos resultados mais importantes do estudo de Griffin e Lee foi identificar eventos da guerra que permaneceram invisíveis ou praticamente ausentes nas revistas, como: fotografias de batalhas e/ou situações de combate; destruição provocada pelos bombardeios; tropas iraquianas; custo humano resultante da ação militar; baixas militares iraquianas e/ou aliadas; demonstrações públicas contra a guerra em vários países; a vida civil na região durante o período de guerra.

Um aspecto importante a assinalar é que os autores citados anteriormente pesquisaram a cobertura do mesmo acontecimento em países diferentes: John Taylor analisou a imprensa britânica; Jorge Pedro Sousa, a imprensa portuguesa (embora faça referências à americana); Michael Griffin e Jongsoo Lee, as revistas americanas. Apesar das diferenças sociais, culturais e políticas entre os países e suas respectivas mídias, as observações apontavam para uma sistemática e permanente regularidade temática no discurso fotojornalístico. Ou seja, houve uma predominância geral de imagens de tropas aliadas, líderes políticos e militares (americanos e/ou iraquianos), extensiva catalogação de arsenal militar e uso de mapas e infográficos. Em síntese, o discurso fotojornalístico foi distante, abstrato e, principalmente, não conseguiu apresentar informações novas e independentes: a cobertura procurou divulgar

sobretudo o alcance e o poder da tecnologia militar aliada (GRIFFIN, LEE, 1995; SOUSA, 1992, 2000; TAYLOR, 1998).

Caroline Brothers (1997, p. 210-212) observa no capítulo intitulado *Vietnam, the Falklands, the Gulf – photography in the age of the simulacral*, que foi na Guerra do Golfo que o poder da fotografia de iludir alcançou o seu apogeu. Neste conflito houve uma fascinação com as capacidades da tecnologia e a chegada da “história instantânea”. Quando as câmeras de televisão retransmitiram a primeira guerra ao vivo da história, ofuscaram tanto os correspondentes e quanto os espectadores. A força realista das transmissões de televisão em tempo real criaram “uma espécie de simulação que ultrapassou a visão e alcançou a ilusão da experiência”. Foram transmitidos o terror, a tensão e a excitação da *front* enquanto se obscurecia o fato de que o que foi mostrado com o status privilegiado de uma perspectiva total, era, de fato, um campo seletivo e restrito.

A interação de vídeo, satélite e tecnologia computacional que criaram no espectador um sentimento de ‘estar lá’, junto dos Aliados, num tipo de realidade sobre a guerra, disfarçava a extensão na qual tudo que era mostrado foi predeterminado e altamente controlado. [...] Muitos americanos assistindo em casa não compreendiam que eles estavam vendo somente aquilo que os militares permitiam ver, uma simulação que vinculou apenas um ponto de vista<sup>68</sup> (*idem*, p. 213).

Houve poucas chances para os jornalistas testemunharem alguma coisa além do que os censores militares permitiam. Mesmo aqueles que se aventuravam nas “condenadas” rotas dos independentes, acabavam presos pelos militares americanos, como o fotógrafo Wesley Bocke, da *Time*, vendado, escoltado e preso por mais de 30 horas numa unidade da Guarda Nacional.

As lições aprendidas na Guerra do Vietnã e o exemplo da Guerra das Malvinas/Falklands foram bem absorvidos nos círculos oficiais na época da Guerra do Golfo. Deste modo, poderes políticos, militares e corporativos conspiraram para controlar o acesso da mídia, de forma que a informação era censurada ou escondida. Da mesma forma, os perigos, reais ou imaginados, do realismo fotográfico foram evitados ou neutralizados para prevenir qualquer perda de apoio público (*idem* 1997, p. 213).

Certamente, pelo menos até o ataque no desfiladeiro de Amiriya, nenhum cadáver mutilado ou sangrento sujou a versão sanitizada da guerra na televisão ou na imprensa, e concluiu-se que foi um conflito cirúrgico que simplesmente não produziu nenhuma vítima. [...] Pela primeira vez na história das guerras, o conflito foi reportado do ponto de vista das armas<sup>69</sup> (*idem* 1997, p. 211).

Daniel Hallin (1997a, p. 134) também destaca este ponto: a preponderância da tecnologia na eleição das imagens difundidas sobre a Guerra do Golfo. Nos contextos do

<sup>68</sup> Tradução livre.

<sup>69</sup> Tradução livre.

discurso da mídia, os principais atores das guerras anteriores (brutais, sanguinárias e corrosivas, como a Primeira Guerra Mundial, a Guerra Civil Espanhola e o Vietnã) eram os soldados. Por outro lado, os principais atores na Guerra do Golfo foram os *experts* e as armas. Os jornalistas tiveram pouco contato com os soldados e esses tiveram relativamente poucos combates diretos com o inimigo. As imagens dominantes das reportagens sobre a Guerra do Golfo são, portanto, imagens de uma tecnologia triunfante.

Para Douglas Kellner (2001, p. 273), a grande mídia americana, principalmente, projetou a imagem da guerra desejada pelo Pentágono e pela administração de George H. Bush, ou seja, que aquela era uma guerra *high tech*, eminentemente limpa e bem-sucedida. A ausência de opiniões críticas significativas pode ser explicada por meio de uma reflexão sobre a economia política da mídia e dos seus sistemas de produção nos Estados Unidos. A mídia teria medo de contrariar aquilo que lhe parece ser o “consenso popular”, de afastar-se do público e de defender pontos de vista impopulares porque temia perder uma fatia da audiência e, portanto, seus lucros. Como as ações militares americanas foram apoiadas pela grande maioria das pessoas, pelo menos nos primeiros estágios, a televisão relutava muito em criticar aquilo que poderia vir a ser uma guerra popular. Porém, Hallin (1997a, p. 133) observa que para compreender o discurso da Guerra do Golfo é importante considerar também certos fatores técnicos. A guerra foi unilateral, desenvolvida principalmente pela força aérea e a artilharia – a guerra de infantaria de fato foi muito breve. E os jornalistas (mesmo os independentes) não tiveram acesso ao *front* e nem aos lugares onde as pessoas morreram. No final do conflito, Alex Thomson, jornalista da ITN, declarou:

A verdade central é que houve um massacre aqui. Um grande número de pessoas, muitas centenas, foram horrivelmente mortas e o mundo não viu absolutamente nada sobre isso durante todo o curso da guerra até agora. O ponto central sobre a Guerra do Golfo é que ela foi censurada em tal grau que as imagens foram na direção oposta. Elas deram a impressão que ninguém morreu ou se machucou<sup>70</sup> (*apud* KNIGHTLEY, 2004, p. 499).

O filósofo francês Jean Baudrillard no controverso livro *A Guerra do Golfo não aconteceu* (1991) contextualizou energicamente o uso de imagens banais durante o conflito (vídeos militares, depoimentos de especialistas, imagens de treinamentos, mapas e infográficos, etc), o que acabou criando a impressão que nada havia acontecido. De fato, faltava o acontecimento porque faltava a informação: “como é possível que uma guerra verdadeira não tenha gerado imagens verdadeiras?” (BAUDRILLARD, 1991, p. 95).

---

<sup>70</sup> Tradução livre.

A Guerra do Golfo é a primeira guerra consensual, a primeira guerra empreendida legalmente, mundialmente, com o fim de acabar com a guerra, com um fim de eliminar qualquer enfrentamento suscetível de representar uma ameaça para o sistema de controle mundial, unificado a partir de agora. [...] A Guerra do Golfo constitui um desses episódios de trânsito, e por este motivo vacila entre as formas *hard* e *soft*: guerra virtual ou guerra real? Mas a balança está inclinando-se definitivamente, e no futuro tão somente ficará a violência virtual do consenso, a simultaneidade no tempo real do consenso mundial (*idem*, p. 98).

Baudrillard lembra que, curiosamente, as três imagens mais marcantes do conflito foram o pássaro marinho coberto de petróleo olhando para o céu, os jornalistas da CNN com máscaras de gás nos estúdios de Jerusalém e os prisioneiros aliados (exaustos, arrependidos e/ou drogados) na televisão iraquiana. Sem dúvida, é possível adicionar uma quarta imagem, igualmente simbólica e exaustivamente divulgada em vários meios: os pesados bombardeios noturnos sobre Bagdá registrados pelas câmeras de televisão da BBC, CNN e ITN<sup>71</sup> – o mortífero videogame como ficaram conhecidos (ANDERSEN, 2006; KNIGHTLEY, 2004).

As imagens dos bombardeios foram marcantes, contudo, para Baudrillard, as transmissões ao vivo, o tempo real da informação, não bastou para autenticar a guerra (BAUDRILLARD, 1991, p. 65): a presunção da informação e dos meios de comunicação reiteravam a arrogância política do império ocidental. A mídia e a política não conseguiam resolver um problema insolúvel: onde começava a violência real e onde terminava a violência consentida? Os baixos níveis de informação e opinião teriam servido, na verdade, de afrodisíaco para a guerra. Portanto, criou-se o consenso: o grau zero da democracia e o grau zero da informação e da opinião (*idem*, p. 99).

Este é o contexto da Guerra do Golfo, tudo se oculta: ocultam-se os aviões, enterram-se os tanques, Israel se faz de morto, censuram-se as imagens, toda a informação está bloqueada no deserto: só funciona a televisão, como um meio sem mensagem, mostrando por fim a imagem da televisão pura. [...] A guerra despojada de suas paixões, de seus fantasmas, [...] de sua violência, de suas imagens, a guerra despida por seus próprios técnicos, e enrolada depois pelos mesmos, como uma segunda pele, com os artifícios da eletrônica (*idem*, p. 68-69).

Em síntese, a guerra foi purgada de suas implicações políticas e morais. Ela havia se convertido num processo técnico: tratava-se então de “libertar” um território, de “trabalhar” um prisioneiro, de “neutralizar” determinado objetivo, de proceder a uma operação de “limpeza”. Uma guerra que se realizou sem sentimentalismos e sem escrúpulos morais ou políticos. Alguns autores ainda afirmam que a intensidade dos discursos nacionalistas, racistas, de glorificação da violência e do militarismo, evidentes durante toda a cobertura jornalística da Guerra do Golfo, foi uma reação indireta ao aumento da pobreza e da

---

<sup>71</sup> Foram as três redes que documentaram o início dos bombardeios em Bagdá. Peter Arnett (CNN), John Simpson (BBC) e Brent Sadler (ITN) eram os correspondentes.

insegurança nos Estados Unidos e também em certos países europeus – algo semelhante à situação da Alemanha pré-nazista (KELLNER, 2001, p. 282).

Da mesma forma que Jean Baudrillard, Elihu Katz, no ensaio *The end of journalism? Notes on watching the war* (1992), oferece uma discussão ampla dos discursos sobre a guerra. Desde o início percebeu-se que aquela guerra deveria ser enquadrada de uma forma diferente. As guerras da Coreia, Vietnã e na América Central foram “empacotadas” como guerras ideológicas com a intenção de diminuir a ameaça comunista. Contudo, na época da Guerra do Golfo, enquadrar os conflitos na perspectiva da Guerra Fria não era mais possível.

O presidente Bush então sugeriu a Segunda Guerra Mundial como um modelo para a confrontação com o Iraque, e a mídia seguiu o exemplo. O Iraque havia engolido um país vizinho, desafiando sua legitimidade e independência. O Iraque era a Alemanha fascista cometendo genocídios contra suas minorias; Saddam Hussein era Hitler, a personificação do mal. O exército iraquiano era o quarto maior do mundo, completado com armas de destruição em massa. Isto não era uma confrontação de ideologias, era uma cruzada moral do bem contra o mal. A vitória total era um pré-requisito para a sobrevivência da civilização ocidental<sup>72</sup> (KATZ, 1992, p. 6).

Sugerir e utilizar a Segunda Guerra Mundial como modelo para a mídia enquadrar a guerra também ajudava a suspender e/ou esquecer o trauma da Guerra do Vietnã. Ou seja, seria possível utilizar a conflito no Golfo Pérsico para apagar definitivamente o fracasso militar na Ásia.

A construção do conflito na mídia teve um aspecto cerimonioso. “Fiquem conosco”, era a mensagem da mídia e dos militares, e “nós mostraremos a vocês como as tropas americanas avançam no Oriente Médio”. “Fiquem conosco, e nós mostraremos a vocês como os americanos abrem fogo”. Esta serialização pública de eventos mobilizou enormes audiências por uma guerra televisionada ao vivo (*idem*, 1992).

Porém, o fato é que nós definitivamente não vimos a guerra. O que nós vimos foram aspectos de uma guerra que estavam dizendo que acontecia. Nós vimos o impressionante agrupamento de tropas na fronteira do Iraque, ganhando confiança na habilidade americana em divulgar a logística. Completando o prelúdio e o embate, nós vimos *briefings* para a imprensa através de bem treinados porta-vozes, freqüentemente os próprios comandantes oficiais, nos dizendo algo que estava acontecendo. Nós vimos retratos da tecnologia – anúncios de aviões pequenos, tanques, mísseis, e outros equipamentos – ensaios uniformizados sobre o que eles supostamente fariam em combate, mas nós raramente vimos eles em ação. De fato, era como se não houvesse outro lado. Nós tínhamos reportagens de correspondentes americanos nos telhados de Bagdá e daqueles que eram controlados pelas forças aliadas na Arábia Saudita. Mas estes foram pedaços de informação desconectada que foi difícil de agrupar, e tudo que nós podíamos ver e/ou ouvir era que os bombardeios eram tão cirúrgicos que definitivamente não havia danos, nem para soldados aliados e dificilmente para algum civil ou a infra-estrutura iraquiana. Nós

---

<sup>72</sup> Tradução livre.

vimos o céu do Iraque se iluminar, ao vivo, às vezes pelo que parecia ser suas próprias luzes da cidade ou fogos de artifício americanos<sup>73</sup> (*idem*, p. 8).

Segundo Katz, não houve nenhuma notícia na Guerra do Golfo. O que houve foi informação contínua sem interpretação, e interpretação contínua sem informação. Havia a CNN para abastecer os espectadores com informação, gerais para darem segurança a esta informação, e *experts* em abundância para oferecerem interpretação. Líderes e público estiveram aparentemente afinados o tempo todo, mas “quase todos concordam que, jornalisticamente falando, foi um show pobre” (*idem*, p. 8). O autor conclui que a combinação de controle da informação, notícias bombásticas “ao vivo”, análises vazias e a ausência quase total de jornalismo independente ameaçariam o futuro do jornalismo de guerra.

Apesar da censura imposta aos jornalistas durante a Guerra do Golfo, a editora Harry N. Abrams (após o fim da guerra) publicou um livro com fotografias da Agência Sygma, *In the eye of the Desert Storm: photographers of the Gulf War* (1991), revelando que o conflito fora realmente mais violento e mortífero do que havia sido noticiado.



**Fig. 8:** Peter Turnley. 1991.

Todavia, um dos fatos mais surpreendentes foi a publicação das fotografias de Peter Turnley em dezembro de 2002 (poucos meses antes do início da Guerra do Iraque) no site independente *The Digital Journalist*<sup>74</sup> (fig. 8). Na época da Guerra do Golfo, Turnley se recusou a participar dos *pools* e foi à região do conflito apenas quando as batalhas em terra começaram. Ele documentou um comboio destruído que fugia pela estrada de Basra no final da guerra. Quando chegou ao local, a fumaça ainda saía dos escombros incinerados, os rádios dos carros estavam tocando e os pneus ainda giravam aleatoriamente. Havia cadáveres amontoados por todos os lados, sem pernas e braços, decapitados. Na época, muitas das 44

<sup>73</sup> Tradução livre.

<sup>74</sup> Ver: <<http://www.digitaljournalist.com>>

fotografias, presentes no ensaio em preto e branco intitulado *The unseen Gulf War*, jamais foram publicadas. Turnley (2002) comenta:

Eu não me lembro de ver muitas imagens na televisão das conseqüências humanas desta cena [o comboio na estrada]. Muitas das fotografias que eu fiz desta cena nunca tinham sido publicadas antes em qualquer lugar e isso sempre foi um problema para mim. [...] Quando nós nos aproximamos de uma possibilidade clara de outra guerra, um pensamento veio à mente. As fotografias que eu fiz, por si mesmas, não representam qualquer julgamento político pessoal ou ponto de vista com respeito às políticas e ao certo e errado da Primeira Guerra do Golfo. O que elas representam é uma descrição mais precisa, acurada do que acontece na guerra. Eu percebo que isso é importante e que os cidadãos têm o direito de ver tais imagens. Isto não comunica meu ponto de vista, mas os leitores, como cidadãos, têm uma oportunidade melhor para considerarem o quadro completo e as conseqüências daquela guerra e de qualquer guerra<sup>75</sup>.

Michel Foucault em *Microfísica do poder* (2003) lembra que as práticas discursivas de uma sociedade empregam relações institucionais específicas e que incluem da mesma forma relações de poder. Nas práticas discursivas é possível perceber modos de dizer e modos de proibir. Contudo, Foucault adverte que estas relações não são estáticas, mas sempre dinâmicas. Ao longo deste capítulo e do anterior sobre a história da fotografia de guerra tem-se observado o quanto as relações entre políticos, militares, mídia e sociedade civil se modificam constantemente através de conjunturas históricas singulares. A Guerra do Golfo Pérsico foi um evento único. Houve muito pouco espaço para o fotojornalismo independente. Fotografias que evidenciavam as conseqüências sociais e as perdas humanas da guerra foram publicadas esporadicamente – às vezes anos depois do fim do conflito, como o exemplo de Peter Turnley. Todavia, como lembrou Cris Hegdes (2003), todas as proibições ao trabalho dos jornalistas não foram unilaterais – houve consentimento: a mídia queria fazer parte do jogo da guerra, o mortífero videogame.

---

<sup>75</sup> Tradução livre.

#### 4.1 Um novo século, uma nova guerra: Iraque (2003)

A história do Iraque ainda continua se desenrolando, é claro, e agora também se transformou numa história americana. Ao invadir e ocupar o país, os Estados Unidos fundiram o seu destino ao do Iraque até onde se pode prever. Que forma assumirá esse relacionamento e quanto tempo vai durar é algo que nenhum de nós ainda pode saber, mas até o momento tem sido um encontro infeliz – **Jon Lee Anderson**

Após a Guerra do Golfo Pérsico, as tensões entre o Iraque e os Estados Unidos (e seus aliados) continuaram devido às violações ao acordo de cessar-fogo. O Iraque se comprometera, entre outras coisas, em permitir a inspeção e a destruição de suas armas químicas, biológicas e nucleares, mas logo deixou de cooperar com os inspetores da ONU. As forças americanas responderam com bombardeios ao Iraque. O primeiro ocorre em 1993, depois que inspetores de armamentos da Comissão Especial das Nações Unidas (UNSCOM) são impedidos de entrar no país. Sob o risco de nova ação militar, o Iraque retira tropas próximas à fronteira do Kuwait em 1994 e reconhece a soberania do vizinho. Em 1997, após acordo com a ONU, o Iraque volta a vender petróleo apenas em troca de comida e medicamentos para a população, seriamente atingida pelos embargos. Em dezembro de 1998, o Iraque volta a suspender a cooperação com a UNSCOM e torna-se alvo de novos bombardeios dos Estados Unidos e Inglaterra. No fim de 1999, a ONU cria um novo corpo de inspeção dos armamentos iraquianos, a UNMOVIC.

A partir do ano de 2001 inicia-se um agravamento nas relações entre os Estados Unidos e o Iraque. No dia 11 de setembro acontece uma série de ataques terroristas em território norte-americano. Em Washington, um avião chocou-se com o prédio do Pentágono. Em Nova York, dois aviões destruíram as torres gêmeas do World Trade Center, provocando a morte de cerca de 3 mil pessoas. Imediatamente houve uma retaliação militar<sup>76</sup> e os Estados Unidos iniciaram uma invasão no Afeganistão em outubro do mesmo ano. A milícia Talibã, que governava o país, era acusada de apoiar diretamente a organização terrorista Al Qaeda,

---

<sup>76</sup> Conforme Chris Hedges (2003, p. 5), na sexta-feira, 14 de setembro, três dias após os ataques, o Congresso americano concedeu o direito ao presidente George W. Bush de “usar toda força necessária e apropriada contra as nações, organizações ou pessoas que, determinadas por ele, planejaram, autorizaram, comprometeram-se ou ajudaram os ataques terroristas”. A resolução foi aprovada pelo Senado. Houve apenas um voto dissidente, de Barbara J. Lee, uma democrata da Califórnia, que advertiu que a ação militar não garantiria a segurança do país.



que reivindicou a autoria dos atentados. Acreditava-se que o líder da organização, o saudita Osama Bin Laden, encontrava-se escondido nas montanhas de Tora Bora, ao sul do Afeganistão. As cidades em poder dos talibãs foram ocupadas gradualmente e em novembro a capital Cabul foi dominada pelas forças norte-americanas e da Aliança do Norte (VIZENTINI, 2002).

Em março de 2003 o Iraque também seria invadido por uma coalizão formada por Estados Unidos, Inglaterra, Espanha e Austrália, dando continuidade à política internacional de luta contra o terrorismo. A invasão foi divulgada pela mídia internacional como uma espécie de “guerra preventiva” contra Saddam Hussein, presidente do Iraque. As razões apontadas para a guerra foram bastante variadas: Saddam Hussein era considerado um ditador “diabólico” – era rico, agressivo e repressivo; organizou a invasão e a anexação de um Estado membro da ONU (o Kuwait, em 1991) e implacavelmente massacrou a sua própria população; estava trabalhando obstinadamente para conseguir armas de destruição em massa (WMD) e, quando isso acontecesse, estaria preparado para usá-las; provocou massacres com armas químicas na minoria curda; e, finalmente, era acusado de apoiar a organização terrorista Al Qaeda. Além disso, o fim do regime de Saddam Hussein significaria uma nova era no Oriente Médio, pois a remoção de um inimigo de Israel poderia ajudar a resolver o conflito Israel-Palestina<sup>77</sup>.

O plano de propaganda para a mídia americana foi desenvolvido pelo deputado Bryan Withman, do Departamento de Defesa. Sua essência podia ser resumida em quatro pontos: enfatizar os perigos do regime iraquiano; negligenciar ou não dar crédito àqueles que duvidam destes perigos; não se envolver em apelos à lógica mas, ao contrário, recorrer aos “corações e mentes” do público, especialmente os “corações”; dirigir esta mensagem para o público: “confiem em nós; nós sabemos muito mais que podemos contar” (KNIGHTLEY, 2004, p. 533-534). Algumas das alegações divulgadas pelo Departamento de Defesa americano jamais foram confirmadas após a invasão do Iraque. Ou seja, Saddam Hussein não possuía armas de destruição em massa, não tinha ligações com grupos terroristas internacionais (muito menos a Al Qaeda) nem a capacidade militar de atacar qualquer de seus vizinhos.

A primeira fase da Guerra do Iraque, chamada de Choque e Terror, caracterizou-se por uma rápida invasão por terra em direção à Bagdá. O avanço dos cerca de 150 mil soldados foi

---

<sup>77</sup> A comunidade internacional suspeitou que a invasão americana tinha outros objetivos e razões além dos declarados, sendo que um deles seria o desejo de se apoderar das reservas de petróleo iraquianas – o que garantiria o abastecimento americano para o próximo século, pelo menos. Setores da administração de George W. Bush negaram que exista tal intenção.

altamente sincronizada e apoiada por ataques aéreos. Toda etapa durou cerca de um mês, de 20 de março a 15 de abril, aproximadamente. No dia 1º de maio de 2003, em um discurso pronunciado no porta-aviões USS Abraham Lincoln o presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, anunciou o fim da primeira etapa das operações militares no Iraque. Apesar da resistência em algumas cidades, como em Najaf, Falluja e Karbala, o regime iraquiano sucumbiu rapidamente.

As forças de coalizão imaginavam que a população iraquiana apoiaria a invasão e se levantaria contra Saddam Hussein. Contudo, as lembranças da omissão ocidental nas revoltas de 1991 fez com que as manifestações de apoio fossem modestas. No período que se seguiu à imediata queda do regime, muitas cidades iraquianas foram completamente saqueadas. Os alvos dos saqueadores eram museus, palácios, bibliotecas, mercados e até mesmo hospitais. Desde 2003, quando as forças da coalizão depuseram Saddam Hussein, a insurgência vem atacando civis, forças de segurança iraquianas e órgãos de agências internacionais. A insurgência cresceu, infiltrando-se no vácuo deixado pelo colapso da autoridade. No triângulo sunita ao redor de Bagdá, remanescentes dos *fedayeen*<sup>78</sup>, do Partido Baath, guerreiros islâmicos estrangeiros, e até mesmo iraquianos comuns, travam uma guerra de guerrilha contra a ocupação do Iraque. Além disso, tensões permanentes entre mulçumanos xiitas e sunitas têm difundindo uma violência sectária e brutal, incitando o medo de uma guerra civil.

A Guerra do Iraque atraiu a atenção da mídia internacional. Tratava-se de uma guerra de relativa proporção que envolvia não apenas a maior potência militar do planeta, mas também aliados importantes. Além disso, os acontecimentos anteriores – atentados terroristas de 11 de setembro de 2001, Guerra no Afeganistão (2001-2002) contra o regime dos talibãs, a infrutífera busca por Osama Bin Laden (líder da organização terrorista Al Qaeda), inspeções da ONU no Iraque (em busca de armas de destruição em massa), etc – motivaram ainda mais o interesse da mídia pelo assunto. Na opinião de Robin Andersen (2006, p. 228), a mídia deu uma enorme importância à guerra, apresentando o iminente ataque ao Iraque como uma “força natural descomunal” cujo impulso não podia ser parado. Um mês antes da guerra começar, jornalistas já voavam de helicóptero nos campos de treinamento do Kuwait, descrevendo a tecnologia militar da coalizão e anunciando que a guerra seria inevitável.

Quase mil correspondentes trabalharam no ano de 2003 na cobertura da primeira fase da guerra. As cinco maiores redes de televisão americanas – ABC, CBS, CNN, FNC, NBC – enviaram correspondentes, de modo que pequenos exércitos de produtores, cinegrafistas e

---

<sup>78</sup> Violenta milícia liderada anteriormente por Uday, filho de Saddam Hussein.

jornalistas se espalharam pelo Qatar, Kuwait, Arábia Saudita, Iraque e Jordânia criando, na opinião de Bill Katovsky e Timothy Carlson (2004), uma espécie de *mediapolis*. Na guerra, as tecnologias de comunicação estiveram presente para viabilizar uma cobertura em tempo integral. Desde o fim da década de 1990, os avanços nesta área, como a explosão da Internet, os canais de televisão com notícias 24 horas por dia, telefones via satélite, *laptops*, câmeras digitais, etc, aceleraram consideravelmente a velocidade de transmissão das informações. Na Guerra do Vietnã, uma equipe pequena podia levar até 700 kilos em equipamentos para a cobertura – e o filme de uma reportagem podia levar até 48 horas para ser veiculado na televisão. Hoje, o equipamento de um jornalista pode ser colocado até em uma sacola, e ele pode fazer reportagens ao vivo do campo de batalha, independente do lugar que esteja.

Conforme Phillip Knightley (2004), foi a maior operação de mídia da história da televisão. Os orçamentos para a cobertura da guerra ficaram normalmente entre US\$ 35 e 25 milhões nos grandes grupos de mídia. A CNN, com uma equipe de 250 pessoas, por exemplo, tinha US\$ 35 milhões disponíveis na tentativa de bater a rival FOX NEWS (150 pessoas na equipe) na cobertura. As demandas por cobertura 24 horas provocaram situações inusitadas. Rageh Omaar, correspondente da BBC em Bagdá, estava tão presente nas televisões britânicas que logo desenvolveu o status de um *pop star*. A imprensa popular se referia a ele como “the Scud stud”<sup>79</sup> e no final da primeira fase da guerra camisetas com o seu rosto já eram vendidas na Inglaterra. Uma novidade foram os *reality shows* criados para documentar a guerra através da perspectiva dos soldados americanos, como, por exemplo, *Soldiers* da ABC, *Military Diaries* do VH1 e *AFP – American Fighter Pilot* da CBS<sup>80</sup>. As redes britânicas de televisão não ficaram atrás e ampliaram seus orçamentos para algo em torno de 22 milhões de libras. A BBC, a mais conhecida das redes britânicas, tinha escritórios em Jerusalém, Bagdá, Amã, Cairo, Teerã e Istambul, considerados os centros fortes de informação – 200 pessoas faziam parte da equipe, a maioria delas em lugares de perigo em potencial.

O ritmo acelerado dos trabalhos se intensificou no começo do ano de 2003. Todos os jornalistas enviados a campo receberam treinamento de guerra, além disso, tiveram cursos no Golfo Pérsico sobre os possíveis tratamentos e reações em caso de ataques químicos e

<sup>79</sup> Várias traduções são possíveis: a tachinha/botão/parafuso do míssil Scud.

<sup>80</sup> Um documentário da rede de televisão ABC, *Profiles from the front line* (2003), acompanhou as forças americanas durante a Guerra no Afeganistão (2001-2002) – mesmo quando os jornalistas não foram autorizados a acompanhar as tropas. O diretor de *Profiles* era Jerry Bruckheimer, produtor do filme *Falcão Negro em Perigo* (2001), e admitia publicamente que era um patriota e queria ajudar no esforço da guerra. Robin Andersen (2006, p. 231), referindo-se à “retórica do eufemismo” no documentário, observou que “o primeiro tratamento ‘reality show’ da Guerra contra o Terror não fez nenhum esforço em cobrir os civis mortos nos bombardeios no Afeganistão, e certamente não ofereceu nenhuma imagem daquela realidade”. O grande sucesso de público de *Profiles* motivou a criação dos *reality shows* para a Guerra do Iraque.

biológicos. A maioria deles já havia trabalhado em outras regiões de risco, como o Afeganistão. Dos mil correspondentes que participaram da cobertura na primeira fase da guerra, cerca de 800 faziam parte do sistema de enlistados, que consistia em permitir que jornalistas acompanhassem diretamente as tropas da coalizão, que compartilhassem as atividades e que, dentro de certos limites, tivessem acesso a certos tipos de informação. Eles podiam (ou não) utilizar uniformes militares de combate. Na Guerra do Iraque, o jornalista enlistado esteve normalmente ao lado das tropas do Exército em terra ou permaneceu em porta-aviões da Marinha.

A idéia por trás da estratégia do sistema de enlistados, criado pelo deputado Bryan Whitman<sup>81</sup> do Departamento de Defesa americano – inspirado diretamente no modelo utilizado durante a Segunda Guerra Mundial, quando correspondentes estiveram presentes até no Dia D<sup>82</sup> – era engajar o máximo possível os jornalistas no esforço de guerra. A utilização de um sistema parecido com o que foi utilizado na Segunda Guerra Mundial não foi uma escolha aleatória. Esta guerra era vista como uma referência simbólica, ideológica e histórica nitidamente positiva na cultura americana, e sobre vários aspectos: os americanos estiveram envolvidos na vitória final; era uma guerra tida como justa, digna e honrosa; e o discurso da mídia foi (em grande parte) patriótico. Na Guerra do Iraque não era possível utilizar a Guerra do Vietnã como referência simbólica, uma vez que ela estava associada à derrota, ao fracasso e à vergonha americana. E nem a Guerra Fria, que carecia de sentido como modelo de luta ideológica, uma vez que a “ameaça comunista” não existia mais.

No sistema de enlistados, o jornalista acompanharia uma tropa e, pelo menos em tese, desenvolveria naturalmente laços de amizade e confiança recíproca. Assim, a tendência era produzir gradualmente um efeito analgésico no caráter crítico inerente à profissão de jornalista, pois a identificação com os soldados permitiria a tolerância diante de situações comprometedoras para a opinião pública, como crimes de guerra, insubordinações, massacres de civis, maus tratos a prisioneiros, etc.

Não era a primeira vez que sistema semelhante era utilizado na cobertura jornalística de guerras. Na Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e na Guerra do Vietnã (1963-1975), por exemplo, jornalistas também acompanharam as tropas americanas. Porém, após a Guerra do Vietnã, as relações entre a mídia, os militares e os políticos mudaram radicalmente. Durante a

---

<sup>81</sup> Foi numa conferência com os principais grupos de mídia americanos, realizada em 30 de outubro de 2002, que o Secretário de Defesa, Donald Rumsfeld, anunciou que os jornalistas estariam autorizados a acompanhar as tropas na Guerra do Iraque.

<sup>82</sup> Em 6 de junho de 1944, o Dia D, as tropas aliadas invadiram a Europa nazista através da França.

Guerra do Golfo Pérsico (1991), foi utilizado o sistema de *pools* que, como foi observado na seção anterior, causou uma série de protestos por parte dos jornalistas. O Departamento de Defesa percebeu que na Guerra do Iraque seria difícil utilizar tal sistema outra vez, e algumas razões pesaram na decisão. Primeiro, havia a já citada situação de conflito direto com os jornalistas, uma vez que toda e qualquer tentativa (direta ou indireta) de controlar suas atividades sempre provocavam ira, uma vez que eles entendiam que estavam sendo alvo de algum tipo de manipulação.

Por outro lado, havia a preocupação direta dos militares e políticos com a propaganda de guerra. Em 1999, a OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte) produziu uma ação de bombardeio durante 78 dias na Iugoslávia. Como a operação foi praticamente aérea, não há informação de que houve mortes no lado da OTAN. Deste modo, sem notícias de baixas no lado americano e britânico, os jornalistas começaram a direcionar suas atenções para as vítimas civis dos bombardeios. Tal deslocamento de atenção foi entendido pelos militares como um sinal de alerta, uma vez que poderia ruir a propaganda de guerra. Não era o que se desejava na Guerra do Iraque, pois a guerra contra Saddam Hussein nunca conseguiu criar um consenso na opinião pública nos Estados Unidos e menos ainda na comunidade européia e mundial, como foi a Guerra do Golfo Pérsico, apoiada pelo Conselho de Segurança da ONU.

Não havia dúvidas sobre a solidariedade internacional em relação ao povo americano diante dos ataques terroristas em 2001, contudo, o Departamento de Defesa americano percebia que seria difícil manter tal situação (de fato, muito favorável) quando se tratasse de uma invasão a outro país. Ainda que Saddam Hussein jamais despertasse apoio ou simpatia, havia muita desconfiança (e indignação) na comunidade internacional, pois os Estados Unidos estavam indo para uma guerra por razões mal esclarecidas e ambíguas, além de não respeitarem o Conselho de Segurança da ONU. No entanto, aproveitando o clima de patriotismo provocado pelos ataques de 11 de setembro na mídia americana (ZELIZER, ALLAN, 2002) e prevendo uma guerra supostamente rápida, a idéia era que o sistema de enlistados fôsse uma escolha aceitável para todos os lados: jornalistas, grupos de mídia, políticos e militares. Uma campanha rápida, eficiente e tecnológica, que contasse sobretudo com o apoio dos jornalistas e dos grandes grupos de mídia, poderia diminuir consideravelmente as suspeitas e as retaliações internacionais.

O principal criador do sistema, Bryan Whitman, lembra:

Organizações de mídia estavam vindo a nós e dizendo, ‘nós devemos ir à guerra, é deste jeito que nós gostamos de fazer a cobertura’. Eles esperavam fazer a cobertura diretamente do *front*, ao lado das tropas em campo. Ao mesmo tempo, nós estávamos buscando quais deveriam ser os nossos objetivos. Nós sabíamos que a informação seria muito importante, em qualquer conflito. Sabíamos que Saddam Hussein era um mentiroso experiente, que costumava negar e fraudar para iludir a comunidade internacional. Procurávamos meios que pudessem mitigar as mentiras de Saddam, e uma das coisas que vieram à mente foi exatamente o que os repórteres, editores, e chefes de equipes estavam pedindo, que era colocar observadores independentes e objetivos no campo de batalha. [...] O que o alistamento permitiu foi um espaço no qual comandantes militares e repórteres trabalhassem tendo a certeza que ambos realizariam suas missões sem comprometer a integridade dos jornalistas ou o sucesso da missão militar<sup>83</sup> (KATOVSKY, CARLSON, 2004, p. 205-208).

O sistema de alistados oferecia inegáveis vantagens para o jornalista, uma vez que permitia uma boa estrutura de trabalho (alimento, transporte, assistência médica, alojamento e proteção), além de garantir o acesso direto ao *front*. Soma-se a isso o lado econômico. Manter jornalistas em campo durante um conflito é muito caro. Por exemplo, a manutenção da equipe do jornal britânico *The Guardian*, um total de vinte jornalistas, custava, apenas na primeira fase da guerra, US\$ 20 mil por semana. No caso dos alistados, o custo de manutenção ficava por conta do Departamento de Defesa (ANDERSEN, 2006; FONTENELLE, 2004; KNIGHTLEY, 2004).

No entanto, esses eram os pontos menos controversos do sistema de alistados. Em fevereiro de 2003, o Departamento de Defesa americano publicou um guia público de orientação para os correspondentes que pretendiam se alistar, o *Department of Defense Embedment Manual*<sup>84</sup>. Nele são detalhados o que significava o alistamento de correspondentes nos contextos dos objetivos do Departamento de Defesa. Da mesma forma, era indicado com detalhes o tipo de informação que podia (ou não) ser veiculada na mídia durante as operações de guerra no Iraque.

A preocupação com a opinião pública era muito grande e ficava latente. O guia deixava explícito que a cobertura jornalística das operações militares definem “a percepção pública do ambiente de segurança nacional”. Isto era válido tanto para o público americano; o público em países aliados cuja opinião podia afetar a sustentação da coalizão; e públicos em países onde eram conduzidas as operações militares, cujas percepções podiam afetar o custo e

---

<sup>83</sup> Tradução livre.

<sup>84</sup> Reproduzido integralmente no ANEXO A.

a duração do desenvolvimento militar (DEPARTMENT OF DEFENSE EMBEDMENT MANUAL, 2003, §2.A)<sup>85</sup>. Neste mesmo parágrafo, o guia salientava:

Nós devemos contar a história factual – boa ou ruim – antes que outros plantem a mídia com desinformação e distorções, como eles certamente continuarão a fazer. Nosso pessoal em campo precisa contar a nossa história – e somente os comandantes podem garantir que a mídia alcance a história ao lado das tropas. Devemos nos organizar e facilitar o acesso das mídias nacionais e internacionais com as nossas forças [...]. Para realizar esta operação, enlistaremos a mídia com as nossas unidades. Esta mídia enlistada irá conviver, trabalhar e viajar como parte das unidades com as quais estarão enlistadas para facilitar ao máximo a cobertura em profundidade das forças em combate e operações relacionadas. Comandantes e oficiais devem trabalhar juntos para balancear a necessidade de acesso da mídia com a necessidade de segurança operacional<sup>86</sup> (*idem*, §2.A).

No guia era esclarecido que, pelo menos em tese, a mídia teria acesso às missões operacionais de combate, incluindo as preparações para as missões e as descrições prévias, sempre que possível. Por outro lado, os jornalistas *free lance* seriam autorizados a se enlistarem somente se estivessem selecionados por uma organização de mídia como seus representantes enlistados. Este era um tópico relevante, pois os jornalistas independentes, sem vínculos institucionais com uma organização ou grupo de mídia, eram excluídos do alistamento. Isto ajuda a perceber a política do Departamento de Defesa americano: veicular a história militar da guerra principalmente em mídias de grande visibilidade, penetração e hegemonia, e diminuir o acesso do jornalismo independente.

No sistema de enlistados, vários jornalistas de canais de televisão ou de jornais de menor importância relataram que não tinham o mesmo tratamento dos companheiros dos grandes grupos de mídia. Estes acompanhavam as tropas diretamente do *front*, tinham acessos e informações diferenciadas. Por outro lado, os outros jornalistas, de veículos menores, cobriram a guerra seguindo através de comboios de carga ou em batalhões de logística, onde, segundo os jornalistas, além de não presenciarem “absolutamente nada do que estava acontecendo”, eram obrigados a ouvir e documentar as histórias dos recrutas incumbidos de serviços burocráticos (KATOVSKY, CARLSON, 2004).

Os pontos mais sensíveis do *Department of Defense Embedment Manual* estavam relacionados à informação que podia ou não ser veiculada na mídia. Alegava-se que este controle era necessário para a proteção e a segurança das forças americanas. O jornalista enlistado deveria, portanto, aderir às regras básicas estabelecidas e tais regras seriam determinadas, aceitas e assinadas pelos representantes da mídia e os correspondentes antes do

---

<sup>85</sup> Para facilitar a localização dessas referências no documento anexado, optou-se por indicar o parágrafo onde elas se encontram.

<sup>86</sup> Tradução livre.

enlistamento iniciar. A violação das regras básicas podia resultar no término imediato do enlistamento – tais “regras básicas” reconheciam o direito da mídia de fazer a cobertura das operações militares e hipoteticamente não pretendiam prevenir a divulgação de informação crítica, perturbante, embaraçosa, negativa ou indelicada. Teoricamente, os produtos midiáticos (notícias de jornais, programas de televisão, documentários, etc) não estariam sujeitos a avaliação de segurança ou censura, mas a segurança com as fontes militares deveria ser a regra. Deixava-se claro que os militares protegeriam informações classificadas como “não autorizadas, não permitidas, secretas ou involuntariamente reveladas”. O acesso proporcionado à mídia a informações delicadas, importantes e não secretas seria informado previamente pelo comandante da unidade sobre o uso ou a revelação de tais informações. Quando em dúvida, o correspondente deveria consultar o comandante da unidade (*idem*, 2003)<sup>87</sup>.

Dentro das categorias de informações que não podiam ser divulgadas, as mais sensíveis em relação ao trabalho dos jornalistas, eram as imagens de baixas de guerra. Civis e militares iraquianos mortos e/ou feridos apareceram nos canais de televisão, na Internet e no jornalismo impresso americano (normalmente evitou-se detalhes grotescos e horrendos que pudessem ferir o gosto, os sentimentos ou a ética dos espectadores). Contudo, o maior controle institucional por parte do Departamento de Defesa fora exercido sobre a imagem de soldados americanos (ou, em menor intensidade, ingleses) feridos ou mortos. Kael Alford, fotógrafa do livro *Unembedded*, observa:

Nos Estados Unidos as imagens mais difíceis de serem publicadas são de soldados americanos mortos. O argumento é que a privacidade da família deve ser respeitada, mas existe também a necessidade de informar o público que deve ser balanceada com o direito à privacidade. É uma das mais antigas dicotomias do jornalismo e muitas discussões éticas estão centradas neste tema. O que me impressiona é como as imagens de estrangeiros mortos são menos chocantes para muitas audiências em relação às imagens de seus próprios mortos. Esta é uma característica humana e é

<sup>87</sup> As categorias de informação (19 no total) que não podiam ser divulgadas estão no parágrafo 4.G do *Department of Defense Embedment Manual*. Aqui estão listadas apenas algumas: a) números específicos de tropas, aeronaves, equipamentos ou provisões críticas (artilharia, tanques, veículos, radares, caminhões, água, etc.) em unidades; b) nomes de instalações militares ou localizações geográficas específicas de unidades militares (notícias e imagens que identificassem ou incluíssem características das locações não seriam autorizadas); c) informações relacionadas a operações futuras; d) informações e/ou fotografias relacionadas ao poder de defesa em instalações militares ou acampamentos (exceto aqueles que são visíveis ou aparentes); e) informação de atividades de inteligência comprometendo táticas, técnicas ou procedimentos; durante uma operação, informação específica sobre movimentos de forças aliadas, desenvolvimentos táticos, e disposições que poderiam colocar em risco a segurança operacional ou vidas; f) informação sobre a eficácia de combate inimigo; g) informação sobre aeronaves e/ou embarcações abatidas ou desaparecidas enquanto operações de busca e salvamento estão sendo planejadas ou acontecendo; h) informações sobre a eficácia da camuflagem inimiga; i) nenhuma fotografia, ou outra mídia visual, poderia mostrar de forma legível a face, o nome, alguma característica ou item de identificação de um prisioneiro; j) fotos ou vídeos de operações sobre custódia ou entrevistas com pessoas sobre custódia; k) jornalistas seriam lembrados da sensibilidade de usar e/ou divulgar nomes de baixas individuais ou fotografias que identificassem claramente a baixa de guerra; l) baixas de batalha podiam ter cobertura jornalística de enlistados contanto que a identidade do membro em serviço estivesse protegida de divulgação por 72 horas (DEPARTMENT OF DEFENSE EMBEDMENT MANUAL, 2003).



verdadeira em muitos lugares acredito. Creio que até mesmo imagens de europeus mortos são mais chocantes para os americanos, elas parecem mais reais de algum modo<sup>88</sup>.

Sobre as imagens que podiam ser divulgadas, o correspondente enlistado John Roberts, da CBS, lembra:

Em relação ao tipo de imagem que nós podíamos colocar no ar, existem certos tipos que você não pode mostrar na televisão. Nós presenciávamos muitas delas, mas você devia sanitizar a sua cobertura em algum nível. Eu não pude me aproximar de um ônibus que tinha sido atingido por fogo de um canhão 25mm e ver todos os iraquianos espalhados ao redor, ofegando entre peças e destroços, corpos sem cabeça ou seja lá o que for – eu posso escrever sobre isso – mas eu certamente não posso mostrar aquelas imagens na televisão. Você tem que sanitizar um pouco a sua cobertura para a sensibilidade [das audiências] americanas, mas de fato foram apenas as imagens que foram sanitizadas. As palavras certamente não foram<sup>89</sup> (KATOVSKY, CARLSON, 2004, p. 173).

Apesar de ser um sistema que provocou vários debates, as matérias produzidas pelos jornalistas enlistados foram publicadas em vários jornais, revistas, Internet, canais de televisão, etc. De acordo com Paula Fontenelle, não há dúvidas de que durante a Guerra do Iraque, os países da coalizão estabeleceram uma relação mais aberta com a mídia. Em relação à Guerra do Golfo Pérsico, o número de correspondentes acompanhando as tropas quadruplicou (foram cerca de oitocentos). Os militares da coalizão acreditam que a cobertura da primeira fase da guerra nos veículos americanos e ingleses foi positiva. David Howard, do Ministério da Defesa britânico comentou que “o motivo que nos fez adotar o sistema [de enlistados] é porque acreditamos que nos rende reportagens positivas. E elas foram muito positivas. Nós queríamos uma cobertura favorável e nós sabíamos que conseguiríamos dessa forma. Sabíamos, porque nós sempre conseguimos” (FONTENELLE, 2004, p. 89).

O correspondente da NPR John Burnett, enlistado durante a guerra, comentou:

No fim [...] os inconvenientes de trabalhar numa zona de combate provaram-se menos frustrantes que o próprio processo de enlistados. O alistamento foi, para mim, um experimento que serviu mais aos propósitos do exército do que a causa de um jornalismo balanceado. [...] Muitos dos comandantes Marines que eu encontrei nos viam, não como jornalistas neutros que tinham um trabalho a fazer, mas como instrumentos para refletir a perfeição e a glória dos *United States Marines Corps*. [...] A crítica mais comum que eu ouvi dos meus colegas enlistados durante a guerra foi a ausência de mobilidade. [...] Sem nossos próprios transportes e tradutores, os jornalistas enlistados viveram exclusivamente no interior da realidade do exército americano. Nos *briefings*, nos diziam sobre alvos destruídos, territórios conquistados, e soldados inimigos que se rendiam. [...] A incapacidade de verificar as versões dos militares sobre a guerra construiu uma cobertura de apenas um lado<sup>90</sup> (DISPATCHES, 2003, p. 43).

<sup>88</sup> Tradução livre. Comunicação pessoal com a autora. Texto disponível no APÊNDICE C.

<sup>89</sup> Tradução livre.

<sup>90</sup> Tradução livre.

Na introdução desta pesquisa foi lembrado que as pesquisas relacionadas com o fotojornalismo e a Guerra do Iraque não são numerosas. É preciso esclarecer que esta guerra tem provocado uma quantidade enorme de estudos relacionados à mídia, contudo, de modo geral, a fotografia é abordada apenas de forma implícita – ainda que os pesquisadores reconheçam o seu papel e importância no estabelecimento dos discursos (GRIFFIN, 2005; ZELIZER, 2005). Além disso, dois aspectos devem ser lembrados. Primeiro, todas as pesquisas que serão citadas abordam discursos produzidos pela grande mídia (e não apenas nos Estados Unidos). Segundo, ainda que fotografias dos jornalistas independentes estejam presente nestes meios de comunicação, isto não significou uma abordagem focada especificamente na questão do discurso independente.

Michael Griffin, em *Picturing America's 'war on terrorism' in Afghanistan and Iraq* (2005), observou as fotografias publicadas nas revistas americanas *Time*, *Newsweek* e *US News & World Report* nos meses de fevereiro, março e abril de 2003 (praticamente a primeira fase da invasão). Através de catalogação e comparação, encontrou temas permanentes no discurso fotojornalístico e agrupou-os em quatro categorias principais:

- a) arsenal militar e tecnologia de guerra, tanto aliado quanto iraquiano – são imagens de tanques, aviões, mísseis, fuzis, helicópteros, etc. Na falta de fotografias, utilizava-se infográficos (fig. 9), quase sempre acompanhados da descrição técnica dos equipamentos;
- b) tropas da coalizão (americanas e/ou inglesas) em situações de treinamento, patrulha ou “fora de combate”;
- c) líderes americanos – fotografias que envolviam o presidente George W. Bush, o vice-presidente Dick Cheney, o secretário de Estado Colin Powell, a assessora de segurança Condoleezza Rice, o Secretário de Defesa Donald Rumsfeld, entre outros;
- d) líderes iraquianos e/ou terroristas – fotografias de Saddam Hussein, Qusay Hussein, Abed Hamid Mahmoud<sup>91</sup>, Osama Bin Laden, entre outros. Normalmente essas fotografias estavam acompanhadas de imagens que descreviam algum tipo de violência como, por exemplo, os atentados ao World Trade Center (2001).

De modo geral, o conteúdo das fotografias publicadas nas revistas estava dentro de três temas permanentes: armas, tropas e líderes. Tais temas equivaliam praticamente à metade

---

<sup>91</sup> Qusay Hussein era o filho mais novo de Saddam Hussein e, junto com seu irmão Uday, foi morto durante a guerra. Abed Hamid Mahmoud era secretário pessoal do presidente iraquiano e considerado o terceiro oficial mais importante depois de Saddam e Qusay.

de todas as fotografias publicadas: 49% de todas as fotografias na *Time*, 53% na *Newsweek* e 58% na *US News & World Report*. Da mesma forma que seu estudo anterior sobre a Guerra do Golfo Pérsico (GRIFFIN, LEE, 1995), a análise da cobertura fotojornalística da Guerra do Iraque serviu para identificar as facetas da guerra que permaneceram invisíveis ou praticamente ausentes, como: baixas civis; destruição causada pelos bombardeios; baixas americanas; ponto de vista iraquiano do conflito; aspectos culturais e sociais da região em conflito; protestos contra a guerra em vários países e nos Estados Unidos.

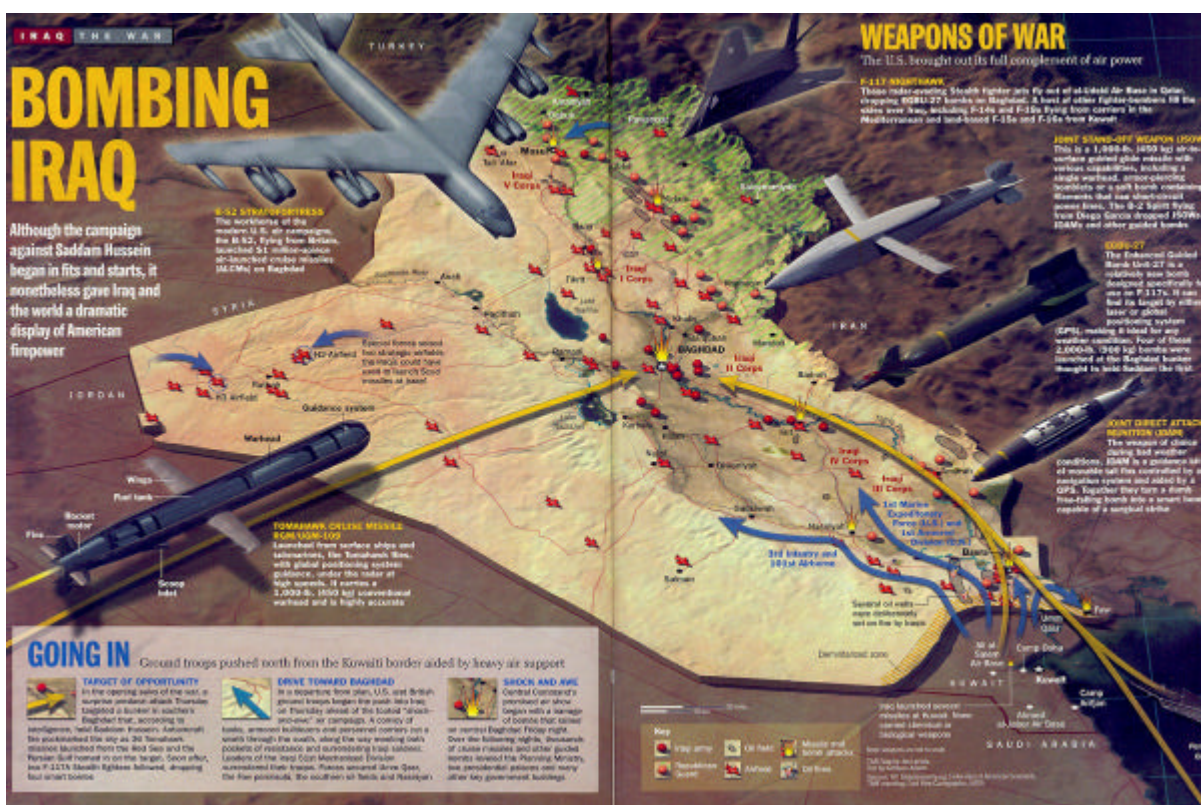


Fig. 9: *Time*. 21 de março de 2003, p. 46-47.

Todavia, durante o mês de abril de 2003 (final da primeira fase da guerra, portanto), Griffin aponta que houve numerosas imagens de civis iraquianos. Imagens deste tipo seriam o resultado dos jornalistas enlistados que viajaram junto com as tropas da coalizão, e, de fato, foram muito raras na cobertura de conflitos recentes, como no Afeganistão em 2002, por exemplo. Tais fotografias foram agrupadas em cinco categorias: a) imagens de civis iraquianos (às vezes abandonando) ao longo das rodovias por onde os comboios americanos e/ou ingleses se deslocavam; b) soldados curdos (aliados dos Estados Unidos e da Inglaterra) no norte do Iraque; c) soldados ou militares iraquianos capturados; d) iraquianos recebendo ajuda

humanitária de soldados americanos ou britânicos; e) multidões abanando para tropas americanas em cidades iraquianas.

Contudo, para o autor, apesar da presença dessas fotografias, o padrão geral da cobertura fotojornalística não mudou radicalmente em relação à Guerra do Golfo Pérsico. As mesmas categorias básicas de fotografias que predominavam largamente em 1991 foram novamente a maioria em 2003: armas, tropas e líderes. E, como já foi citado, os mesmos tipos de imagens estavam ausentes: baixas da guerra; destruição; ponto de vista iraquiano; protestos contra a guerra. Griffin observa que a cobertura imagética destacou sobretudo o ponto de vista americano e aliado do conflito. Tais imagens serviram, sobretudo, para construir narrações compatíveis com o discurso oficial do governo americano, e raramente contribuíram para apresentar elementos novos e independentes. Assuntos diretamente relacionados à guerra, como os aspectos delicados da economia global, tensões e protestos próximos à região em conflito e, principalmente, o custo humano decorrente da guerra estavam amplamente ausentes nas fotografias das revistas (GRIFFIN, 2005).

Karen Wells em *Narratives of liberation and narratives of innocent suffering* (2007) faz uma análise do uso retórico de fotografias de crianças iraquianas em seções da imprensa britânica durante a invasão da coalizão no ano de 2003. Trata-se de um artigo com um recorte bastante específico (diferente do caráter mais geral da pesquisa de Michael Griffin), e que utiliza como *corpus* o jornal *The Guardian* e o tablóide *Daily Mirror*, embora também faça referências ao *Daily Mail*, *The Sun* e ao *El País* (Espanha).

De acordo com Wells, de modo geral a cobertura fotojornalística variou enormemente nos jornais britânicos, uma vez que não havia um consenso político e social a respeito da guerra. Uma pesquisa do Instituto MORI, realizada entre os dias 14 e 16 de março de 2003, mostrava que 73% dos britânicos eram contra a invasão do Iraque sem uma segunda resolução da ONU ou provas concretas de que Saddam Hussein estivesse escondendo e/ou produzindo armas de destruição em massa (FONTENELLE, 2004, p. 81). Deste modo, jornais e tablóides britânicos que apoiavam a guerra – como o *The Sun* e, de modo um pouco mais céptico, o *The Guardian*<sup>92</sup> – apresentaram uma cobertura mais otimista da guerra, dando destaques para o trabalho positivo das tropas britânicas no Iraque. As fotografias de tais jornais e tablóides apresentavam os eventos da guerra normalmente como “narrativas de libertação” dos iraquianos – a guerra era descrita e ilustrada, paradoxalmente, como um momento positivo de

---

<sup>92</sup> O *The Guardian* manteve certa ambigüidade em relação à guerra e isso refletiu na sua cobertura: algumas vezes foi bastante crítico; outras vezes, favorável à guerra.

mudanças na vida iraquiana. Assim, foram comuns imagens de crianças correndo e brincando nas ruas das cidades, recebendo cordialmente os soldados americanos e/ou britânicos, ganhando balas e/ou ajuda humanitária, mulheres iraquianas sendo socorridas por enfermeiros, xiitas rezando livremente após os anos de opressão, etc. Contudo, a percepção dos aspectos negativos da guerra foram sensivelmente diminuídos através de fotografias menores (que provocavam menos impacto visual) ou simplesmente evitando-se a publicação de imagens que descreviam eventos de violência e/ou morte.

Por outro lado, os jornais e tablóides que eram contra a guerra, como o *Daily Mirror*, apresentaram uma cobertura fotojornalística radicalmente diferente, onde os aspectos negativos do conflito tinham mais destaque. Neste caso, imagens de crianças mortas (sem mostrar o rosto) e/ou feridas, chorando em agonia, mulheres e mães desesperadas, pessoas doentes e abandonadas, bem como o sofrimento da população civil de modo geral foram mais constantes nesses meios. A idéia de uma guerra “positiva”, “triumfalista” ou de uma “nova época de liberdade” para os iraquianos estava ausente em tais enquadramentos.

Normalmente, assuntos relacionados a guerras geograficamente distantes dos leitores britânicos são enquadrados fotograficamente tendo em vista avaliações menos criteriosas e mais flexíveis (2007, p. 69). Mas, a fotografia, observa Wells, é sempre vista, nos contextos do discurso jornalístico, como uma evidência de um evento ou um traço de um objeto, de modo que fotografias de zonas de guerra são fundamentalmente importantes na luta entre diferentes agentes (governo, militares, oposição política) para controlar a narrativa da guerra. No caso da Guerra do Iraque, onde a Inglaterra se envolveu diretamente através do envio de tropas, parecia que as intenções dos editores de fotografia, suas avaliações sobre o interesse e a sensibilidade dos leitores, bem como o papel das notícias em definir a opinião pública, foram fatores decisivos na seleção das fotografias (*idem* 2007).

Outra pesquisa sobre a cobertura americana da guerra é de Cynthia King e Paul Martin Lester, *Photographic coverage during the Persian Gulf and Iraqi wars in three U.S. newspapers* (no caso, *Chicago Tribune*, *Los Angeles Times* e *New York Times*). King e Lester iniciam a análise abordando a questão dos jornalistas enlistados. Os autores perceberam, inicialmente, que havia duas críticas centrais ao sistema de enlistados. Primeiro, o sistema apresentava como vantagem a possibilidade dos jornalistas irem a guerra e de documentarem o *front*, porém eles inevitavelmente enquadrariam um campo pequeno, reduzido e limitado, uma vez que fariam a cobertura individual das batalhas que as suas unidades travassem,

empregando para isso as histórias individuais de soldados, ao contrário de dar aos leitores um panorama geral da guerra.

Segundo, os jornalistas enlistados ficariam tão dependentes dos militares para as suas histórias e sua segurança que começariam a se identificar com os soldados, abandonando deste modo a imparcialidade e permitindo reportar mais favoravelmente – e menos cepticamente – os fatos. Tratava-se, então, de uma campanha indireta, mas positiva, proporcionada pela cobertura da mídia que contribuiria para uma imagem positiva dos militares (e por extensão, da política americana). Deste modo, críticos mordazes do sistema como Anthony Swofford, autor do livro *Jarhead: a marine's chronicle of the Gulf War and other battles* (2003), afirmam que os enlistados prestam serviço apenas ao “carisma e à coragem de crianças corpulentas [os militares]; a televisão reporta a guerra suavemente e deste modo permite penetrar ainda mais nas salas de estar e nas mentes da América” (KING, LESTER, 2005, p. 625).

Apesar das críticas, os autores observam que o sistema de enlistados ofereceu a oportunidade para que muito mais repórteres e fotojornalistas acompanhassem as equipes militares ao *front* durante a Guerra do Iraque em 2003 do que em relação à Guerra do Golfo Pérsico em 1991 – e isso era um fato muito positivo. Desta forma, os editores selecionaram muito mais fotografias sobre os mais variados eventos da guerra, publicando mais do que o dobro total de imagens em 2003 quando comparado a 1991. Além disso, foram publicadas mais fotografias descrevendo cenas de combate em 2003 do que em 1991 – um resultado direto dos fotógrafos que acompanhavam equipes militares em consequência do sistema de enlistados. Contudo, lembram que a porcentagem de imagens de combate foi surpreendentemente o mesmo para os dois períodos (*idem*, p. 631-632).

Apesar da maior quantidade de fotografias descrevendo eventos do *front* publicadas nos jornais, sutilmente categorias de imagens que não descreviam batalhas (equipes em treinamento, mapas e infográficos, armamentos, líderes políticos, etc) foram publicadas em maiores quantidades em 2003 do que em 1991. Porém, um fato positivo foi que muito mais imagens de protestos relacionados à guerra foram publicadas em 2003 do que em 1991. Tais constatações, lembram os autores, revelam o altíssimo nível de controvérsia associado ao conflito de 2003 (*idem*, p. 632).

As fotografias dos jornais da região no Oriente Médio tendiam a se concentrar preferencialmente em iraquianos mortos ou feridos, enquanto que a imprensa ocidental (e americana principalmente) de modo geral parecia ignorar tais fatos (*idem*, p. 634). As

agências de notícias árabes mostraram a seus espectadores um enquadramento mais violento da guerra, com horrendas descrições. Mas o que tais agências gostariam de saber é por que os seus companheiros ocidentais de mídia produziam uma sanitização da violência uma vez que poucas imagens de cadáveres foram mostradas para os leitores de jornais americanos. A diferença pode estar nas escolhas editoriais, num julgamento anterior sobre a inclinação dos leitores para tais imagens. Da mesma forma que na Inglaterra, os editores americanos enquadraram o conflito de formas e modos extensamente diferentes, muitas vezes baseados em expectativas jornalísticas, valores culturais, necessidades econômicas, audiência, patriotismo, interesses nacionais, pressões institucionais e estatais, etc (*idem*, p. 632-634).  
 Todavia,

[...] olhar o conteúdo das imagens revela o fato óbvio que os militares receberam o tipo de cobertura que esperavam quando instalaram o sistema de enlistados. Pois embora foi permitido aos jornalistas acesso seguro ao campo de batalha que foi negado em guerras anteriores, as imagens publicadas das atuais áreas de batalha foram esmagadoramente pró-militares. Conseqüentemente, houve poucas imagens publicadas de civis mortos do outro lado<sup>93</sup> (*idem*, p. 634).

Um dos trabalhos mais interessantes sobre os discursos fotojornalísticos da Guerra do Iraque é de Ilija Tomanic Trivundza (2004), *Orientalism as news - pictorial representations of the US attack on Iraq in Delo*. O autor observa, através da perspectiva do Orientalismo como um modelo de estrutura cognitiva, que o jornal diário esloveno, *Delo*, enquadrou a Guerra do Iraque através de um esquema facilmente reconhecível e freqüentemente compartilhado de representações do Oriente, de modo que reduziu consideravelmente a complexidade dos eventos específicos.

Definido através do estudos de Edward Said (1990), o Orientalismo é uma simplificação da experiência real, um enquadramento que define como o Ocidente percebe e relata o Oriente, assim, é uma estrutura pertinente para representar raça, nacionalidade e o *Outro*. O Orientalismo é essencialmente um discurso que cria tipologias no interior das quais certas características podem ser distribuídas. Como outros modelos de formação coletiva das identidades, o Orientalismo é estabelecido através do contraste produzido na interação de imagens positivas de auto-representações e imagens negativas que representam o *Outro*. O Orientalismo é um discurso (na perspectiva de Michel Foucault) que reduz a complexidade das relações sociais para um padrão simplificado de oposição entre “nós” *versus* “eles”.

A proposta de Ilija Trivundza era perceber os enquadramentos da guerra através de quatro categorias orientalistas definidas por Edward Said. Neste caso, o Oriente (e seus

---

<sup>93</sup> Tradução livre.

povos) seria potencialmente perigoso (1), irracional (2), atrasado (3) e membro de uma coletividade radicalmente oposta ao Ocidente racional e não-agressivo (4). A metáfora orientalista conceitualizou o inimigo, o Iraque, em termos de associações tradicionalmente ricas com o Oriente, e o Islã, como uma parte integral dele(s), a fim de justificar que a guerra era um modo de proteger a civilização ocidental e seu modo de vida (TRIVUNDZA, 2004).

O Oriente Perigoso é a mais importante das quatro categorias [...] para abastecer a justificação moral para o embate com o Oriente. A latente característica violenta do Oriente é descrita tanto através de comportamento violento, quanto aparências ameaçadoras, atos de crueldade ou a presença de armas. Imagens de civis armados implicavam a característica de “fora lei” do país <sup>94</sup> (*idem* 2004, p. 488).

A característica violenta e ameaçadora dos iraquianos, introduzidas pela irracional dessacralização dos símbolos do regime (destruindo estátuas de Saddam Hussein, rasgando notas de dinheiro, etc) e reforçadas pelos saques às instalações, eram contrastadas com o predominantemente favorável enquadramento das tropas americanas: soldados rindo, patrulhando as ruas, utilizando aparelhos tecnológicos, conversando, etc. Tais imagens constantemente camuflavam o papel dos soldados americanos como agentes da violência (*idem* 2004, p. 489).

A maioria das fotografias do jornal *Delo* descreviam negativamente massas anônimas, coletivas, grupos de iraquianos – 69% das fotografias do jornal descreviam iraquianos não como indivíduos mas como grupos (58% deles em grupos de 10 ou mais) (TRIVUNDZA, 2004, p. 489). Contudo, mesmo no caso de retratos individuais, esses eram enquadrados como “representações tradicionais” do Oriente (homens rezando impetuosamente, mulheres usando trajes típicos, etc). A presença das “massas” e das “turbas violentas” nas fotografias caracterizava uma falta de percepção jornalística para a diversidade iraquiana, da mesma forma que reduzia a guerra a enquadramentos comuns e tradicionais de todos os povos do Oriente.

O uso extensivo de fotografias genéricas e abstratas indicou que:

[...] a guerra que *Delo* descreveu foi, de fato, uma guerra de símbolos, de imagens com fortes conotações ideológicas. Além disso, a autoridade [das fotografias] como provas visuais é diminuída através da política editorial do *Delo* que ignora o fato que o conflito produz ‘imagens de cadáveres, sangue, e carne’ [...] e através da sua relutância em usar o poder dramático da fotografia de guerra como um registro de ‘momentos’ extraordinários dos conflitos humanos, catástrofe, destruição e morte. [...] Esta ausência é mais um indicador de uma posição orientalista particular que perpetua a mitologia da ‘guerra cirúrgica’ e de ‘armamentos inteligentes’ usados pelo Ocidente<sup>95</sup> (*idem* 2004, p. 489).

<sup>94</sup> Tradução livre.

<sup>95</sup> Tradução livre.



O discurso fotojornalístico do jornal *Delo* contribuiu para reforçar o potente imaginário (neo)colonial ocidental e também o discurso orientalista através de enquadramentos não balanceados de membros (irracionais e/ou emotivos) de uma sociedade iraquiana exótica e estagnada, bem como de suas práticas religiosas. Para Trivundza, o caso do jornal *Delo* indica que os enquadramentos ideológicos da guerra dependem primariamente de padrões culturalmente específicos de auto-identificação (*idem* 2004, p. 494).

Devido à grande visibilidade, hegemonia, presença, circulação pública, etc, os discursos produzidos no *mainstream media* angariaram considerável atenção de uma série de estudos (não necessariamente focados na fotografia, bem visto). Em tais estudos uma das maiores ênfases foi a questão do jornalista enlistado, mas tal preocupação era correlata da importância da grande mídia em estabelecer junto ao público uma percepção da guerra. A rigor, a questão não era o jornalista enlistado em si, mas ele nos contextos dos discursos da mídia.

Na introdução desta pesquisa destacou-se que a rede de televisão Al-Jazeera e os (foto)jornalistas independentes eram vistos como os principais problemas para propaganda de guerra dos Departamentos de Defesa americano e inglês (KNIGHTLEY, 2004). Longe dos vínculos institucionais da grande mídia, fora do sistema de enlistados e imbuídos por um desejo de documentar os aspectos sociais do conflito, o discurso dos independentes poderia em tese ruir o esforço (político e militar) de estabelecer junto à opinião pública ocidental a idéia de uma guerra triunfalista, eficiente, tecnológica e com mínimas perdas humanas para ambos os lados (ANDERSEN, 2006; FONTENELLE, 2004; KNIGHTLEY, 2004). Mas por quê o discurso dos independentes era tão preocupante? O que havia de tão “diferente”?

Apesar de muitos jornais e revistas – como, por exemplo, *The Guardian* (Inglaterra), *Newsweek* e *The New York Times* (Estados Unidos) – optarem por fazer uma cobertura da guerra publicando matérias e fotografias tanto de jornalistas enlistados quanto de independentes (uma forma de balancear os enquadramentos e conseguir uma cobertura mais extensiva da guerra), isto não significou uma mudança nos enquadramentos gerais da guerra (GRIFFIN, 2004; HAIGH, 2006). Todavia, a publicação de fotografias de jornalistas independentes não se esgotou nos grandes meios.

Entre vários livros de fotografia foram publicados sobre a guerra, mas um será analisado em especial: *Unembedded*. Então, o que um livro faz nos contextos de uma guerra que foi extensivamente enquadrada em outros meios, como a televisão? O que ele pode oferecer ao leitor numa guerra onde se prometeu “ver tudo” e ainda “ao vivo” do campo de batalha? Qual seria a sua função diante de tão variados discursos que cercaram a Guerra do Iraque? O que ele endereça para o leitor?

## **SEGUNDA PARTE**

## 5 ANÁLISE DO LIVRO *UNEMBEDDED*

Olhem, dizem as fotos, *é assim*.  
É isto que o que a guerra *faz*. E mais *isso*, também *isso* a guerra faz.  
A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera.  
A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra *devasta* – **Susan Sontag**

A análise do livro *Unembedded* está dividida em quatro momentos. Inicialmente, em razão da importância que o livro possui no problema de pesquisa, serão traçadas observações em torno do “livro de fotografia”, enquanto um processo comunicacional, tentando fazer inferências sobre as regularidades desta prática discursiva, seu conjunto de regras e apropriações. Em seguida, as atenções se voltarão para os jornalistas independentes – observando suas práticas em campo que podem ajudar a perceber (ou evidenciar) aspectos singulares do discurso do livro.

Especificamente, o discurso do livro será abordado a partir da seção 5.4. Primeiro, será apresentado uma visão bastante geral e ampla, que tem como ponto de partida a classificação temática construída a partir do conteúdo mais aparente, evidente e referencial das fotografias – uma transcrição da primeira impressão das imagens do livro. Esta visão geral tem o aspecto positivo de analisar, identificar, descrever, orientar e construir genericamente um “mapa” do discurso. Porém, apresenta como limitação o fato de ignorar o caráter singular de certas fotografias. O método de quantificação tende a pressupor, normalmente, que existe uma correlação direta entre a quantidade e o assunto das fotografias publicadas com o processo de recepção do público. Todavia, tal correlação não pode ser precisamente medida. Devido à variada associação de sentidos que podem evocar, as fotografias não provocam as mesmas atitudes de recepção. Assim, o método de “medir atitudes por contagem” ou “catalogar indícios” revela-se muitas vezes insensível às percepções visuais que podem atribuir a uma única fotografia uma força discursiva difícil de ser ignorada ou simplificada num rótulo temático, às vezes construído tendo em vista apenas aspectos referenciais da fotografia (BROTHERS, 1997, p. 29).

Portanto, num segundo momento – no capítulo 6, intitulado “narrativas da guerra sobre a violência e a morte” – será feita uma análise mais fina, seletiva e pontual do discurso

do livro. Trata-se de fotografias singulares, difíceis de ser ignoradas e que endereçaram leituras específicas, questionamentos variados, diálogos com outros discursos, etc. Acredita-se que a análise de tais fotografias permitirá um aprofundamento na especificidade do discurso do livro, seus aspectos mais subjetivos e interacionais, ou seja, o entendimento do que as fotografias fazem para além do seu indício aparente. Ou seja, nas análises que serão conduzidas, é pertinente observar o que uma fotografia “faz” indicialmente – o que ela descreve, mostra, testemunha, documenta como “realidade primordial” (DUBOIS, 1994) e “ordem fundadora” (BARTHES, 1984), conforme foi esclarecido no capítulo teórico. No entanto, tal observação é apenas um ponto de partida para uma riqueza de experiências (BROTHERS, 1997).

### 5.1 Construir a consciência coletiva – a editora

*Unembedded: four independent photojournalists on the War in Iraq* (fig. 10) é um livro de fotografias jornalísticas publicado pela Chelsea Green Publishing, editora americana independente fundada em 1984. O livro<sup>96</sup> foi lançado em 27 de outubro de 2005 e reúne em 172 páginas 149 fotografias de quatro fotojornalistas: Ghaith Abdul-Ahad, Kael Alford, Thorne Anderson e Rita Liestner. Na mesma linha temática – política e justiça social – a Chelsea Green publicou *Mission rejected: U.S. soldiers who say no to Iraq* de Peter Laufer<sup>97</sup> e *Guantánamo: what the world should know* de Michael Ratner e Ellen Ray<sup>98</sup>.

Com um catálogo de mais de 400 títulos, a Chelsea Green Publishing é especializada em publicar livros sobre justiça social, política, alimentação natural, vida sustentável e ecologia, essencialmente. Os maiores sucessos de venda da editora são: *Don't think of an elephant* de George Lakoff, *The man who planted trees* de Jean Giono, os livros de Eliot Coleman *The four season harvest* e *The new organic grower*, e *The straw bale house* de Athena Swentzell Steen, Bill Steen, David Bainbridge e David Eisenberg

<sup>96</sup> Site do livro: <<http://www.unembedded.net>>

<sup>97</sup> Peter Laufer, ex-correspondente da NBC NEWS e adversário da Guerra do Vietnã, é autor de muitos livros sobre conflitos e migração, incluindo *Wetback Nation: the case for opening the Mexican-American border*.

<sup>98</sup> Michael Ratner é Presidente do Center for Constitutional Rights em Nova York. Ellen Ray é Presidente do Institute for Media Analysis e autora e editora de vários livros e revistas sobre inteligência americana e política internacional.



Fig. 10: capa do livro *Unembedded*.

Os principais objetivos da Chelsea Green estão destacados no site da editora<sup>99</sup> e são eles: fornecer entretenimento popular, construir a cultura do conhecimento, oferecer ao público a pesquisa acadêmica e – aspecto muito relevante – dar voz à literatura, à política ou ao trabalho artístico não-comerciais. Os editores afirmam que existe uma forte determinação em manter a editora independente. Sua “missão” pode ser assim resumida:

Enquanto nós apoiamos outros modos de reduzir os impactos destrutivos de nossa vida diária, nós também devemos apoiar a difícil tarefa de construir a consciência coletiva de indivíduos comprometidos com um modo de vida menos violento. [...] Nosso objetivo é publicar trabalhos contundentes dos principais escritores, pensadores e ativistas que expõem o assalto corporativo e governamental à vida. Nós buscamos promover um melhor entendimento dos sistemas naturais como uma questão da comunidade global. [...] Devido ao que está acontecendo no mundo hoje, nunca foi tão importante que seja preservada as vozes relativas à oposição dos editores independentes. A consolidação do *mainstream media* em impérios de entretenimento cada vez maiores ameaça a essência do debate democrático e a liberdade de expressão<sup>100</sup>.

A política da Chelsea Green justifica a escolha da editora para a publicação do livro de fotografias *Unembedded*, uma vez que a Guerra do Iraque é um assunto controverso para o público americano. O discurso do livro passa por este vínculo institucional que não pode ser resumido apenas na viabilização econômica e administrativa da publicação (distribuição,

<sup>99</sup> Ver: <<http://www.chelseagreen.com>>

<sup>100</sup> Tradução livre.

publicidade, edição, etc). É um pouco mais que isso – a Chelsea Green está inserida no interior das práticas discursivas, as condições institucionais de legitimação da enunciação. A editora se reconhece como um espaço social institucionalizado historicamente que viabiliza a circulação de discursos afirmados e admitidos como independentes e de oposição. Discursos que, nas palavras dos editores, são capazes de articular o debate democrático sobre assuntos e temas controversos e que deste modo permitem a liberdade de expressão. A Chelsea Green Publishing se vê como uma ferramenta para efetivar mudanças culturais: “nós procuramos capacitar os cidadãos a participarem dos assuntos da comunidade, para servirem como seus representantes efetivos, e para ajudar a atenuar as rupturas sociais e do meio ambiente”<sup>101</sup>.

No verso do livro *Unembedded* encontra-se um pequeno texto que apresenta “a voz” da editora em relação ao livro:

*Unembedded* traz um testemunho do poder permanente do jornalismo independente. No seu olhar determinado para a face devastadora da guerra do Iraque, quatro fotojornalistas free lance mostram que a vida lá é brutal e comovente; que a compaixão coexiste com a raiva, ódio, e medo. Por ganharem a confiança de civis iraquianos e insurgentes, estes fotojornalistas trouxeram de volta imagem da vida durante a guerra, da beleza de um salão e das cenas de um casamento à carnificina das baixas civis, o desespero dos pais, e o olhar opaco das crianças órfãs. O caminho para se entender a guerra é deles<sup>102</sup> (ABDUL-AHAD, Ghaith *et al.* 2005).

## 5.2 Observações sobre o livro de fotografia

Um livro é antes de tudo um lugar, lembra Eliseo Verón (1999), um espaço (no sentido material do termo) em se pode entrar e do qual se pode sair. Tal espaço, naturalmente, não tem nada de analógico, posto que um livro não se parece com nada, apenas com um livro. Trata-se de um espaço de reenvios e trajetos, de avanços e retrocessos, de altos e baixos; um espaço que, como todos os espaços percorridos pelo corpo significativo, é feito de um tecido indicial que se refere a coisas e mundos; uma porta para a experiência comunicativa.

O livro também é um objeto submerso no espaço “real”, que aparece para a consciência como um entre tantos objetos que povoam o entorno em que todos vivem. O livro insiste em sua presença sobretudo quando ele se esconde, quando não se sabe onde ele está. O

<sup>101</sup> Informações disponíveis no site da editora.

<sup>102</sup> Tradução livre.

objeto livro tem um interior que não se parece com o interior de nenhum outro objeto. Este interior tem zonas (ou habitações; talvez a metáfora da casa seja convincente para o livro), estruturalmente marcadas, mas pode-se escolher livremente em qual zona entrar e ficar quando tempo se desejar. Um livro leva naturalmente a outro a outro livro: ele é uma estrutura destinada a ser desestruturada permanentemente pelo leitor. Do ponto de vista da comunicação midiática, trata-se de um reconhecimento de onde o receptor produz a individualização do sentido – isto é válido para o livro. “O livro é um ambiente que construímos para guardar objetos que compõem nosso repertório mental coletivo; no livro, os organizamos de modo a criar a ilusão de um universo lógico e pleno de significado” (LEFÈVRE, 2003, p. 9).

Está muito claro para todos que a leitura do livro intervém na construção da biografia de cada um. Livros têm uma relação fundamental com o tempo – algumas operações de recepção articulam o tempo do livro e o tempo do leitor, pois o objeto livro é de certo modo o mesmo que um corpo: os livros envelhecem, como os leitores. O livro não é apenas uma ferramenta de estudo, de consulta, de atualização; é também uma companhia que convoca a imaginação: conhecimento, prazer e vida (interações).

O livro de fotografia é, antes de mais nada, um livro. As especificidades daquele se definem a partir da caracterização básica deste. Além de livro, ele é de fotografia: o livro de fotografia reúne a tradição do livro às necessidades e potencialidades da comunicação pela fotografia. [...] O livro assinala, assim, um modo específico de comunicação, que guarda relação com suas características materiais: ele propõe uma totalidade, uma unidade, uma conformação original, uma ordem de leitura predeterminada (embora não mandatária), um ritmo que se afirma pela virada das páginas, uma relação íntima e individualizada com o leitor e ao mesmo tempo de alcance social, uma comunicação perene (LEFÈVRE, 2003, p. 115-118).

A publicação de livros de fotografia tendo como temática as guerras, como é o caso de *Unembedded*, não é algo necessariamente novo. Ao longo do capítulo 4, quando foi abordado uma pequena história da fotografia de guerra, citou-se alguns desses livros, como *Krieg dem Krieg!* de Ernst Friedrich (1924), *Vietnam Inc.* de Philip Jones Griffiths (1971) e *In the eye of the Desert Storm* da Harry N. Abrams (1991). Igualmente importantes e muito conhecidos são: *Nicarágua* (1981) e *Kurdistan: in the shadow of history* (1997) de Susan Meiselas; os livros de Gilles Peress, *Telex Iran* (1997) sobre a revolução dos aiatolás no Irã em 1979-80, *Farewell to Bosnia* (1994) documentando a guerra nos Bálcãs e *The Silence* (1995) a respeito dos massacres em Ruanda; *El Salvador* (1997), *No man's land* (2005) e *Then Palestine* (1999) de Larry Towell; e também *Beirut, a city in crisis* (1983) de Don McCullin.



Sobre a Guerra do Iraque, vários livros foram publicados como, por exemplo: *Iraq: a war* de Chris Hedges com fotografias da Associated Press (2007). *Histories are mirrors: the path of conflict through Iraq and Afghanistan* (2005) Tyler Hicks, John F. Burns e Ian Fisher; *War: USA, Afghanistan, Iraq* (2003) dos fotógrafos da Agência VII (James Nachtwey, Gary Night, Alexandra Boulat e outros); *Diário de Bagdá* (2003) de Sérgio Dávila e Juca Varela (uma coletânea das matérias publicadas na *Folha de S. Paulo* durante os doze dias que os correspondentes estiveram na guerra), entre outros.

Exemplos, a rigor, não faltam, visto que os livros de fotografia envolvendo a temática das guerras são publicados pelo menos desde o início do século XX, ou mesmo antes. Sobre os livros, o que parece mais difícil de abordar e observar é o âmbito comunicacional – as interações sociais em funcionamento, os objetivos no interior da prática jornalística, as tensões plurais (seus modos de apreensão da realidade), as funções sociais que desempenham, bem como as especificidades enunciativas e discursivas. Ou seja, os variados aspectos interacionais do livro como mídia. De certo modo, tais aspectos podem ser aglutinados numa pergunta: o que é o livro de fotografia para além do objeto empírico? Melhor: o que ele é ou faz enquanto fenômeno comunicacional?

A pergunta surgiu em decorrência das escolhas teóricas utilizadas nesta pesquisa (abordadas mais detalhadamente no capítulo 2). Foi examinado que o sentido da imagem fotográfica pode ser estabelecido através de uma prática social que envolve instituições e essas, por sua vez, determinam o modo como as fotografias circulam como discursos sociais. O valor das fotografias jornalísticas para se manterem como “evidências” ou “registros verdadeiros” depende diretamente da autoridade daqueles que as usam, desdobram e garantem a sua autenticidade, ou seja, a importância do espaço institucional onde a fotografia circula. Conforme John Taylor (1998, p. 63), a força comprobatória e evidencial da fotografia deriva não de alguma qualidade “mágica” do meio, mas justamente de práticas institucionais situadas no interior de relações históricas específicas. Fotografias não trazem simplesmente o testemunho: acima de tudo, as imagens servem às necessidades do discurso jornalístico, o qual deseja encontrar as expectativas da audiência.

A partir de uma leitura de Michel Foucault, John Tagg (1988, p. 24-33) aponta que o problema dos sentidos e das significações da imagem fotojornalística descansa também em identificar, perceber, desenvolver e analisar as estratégias, práticas, discursos, instituições, mobilizações e meios de comunicação no qual seja possível “dizer” alguma coisa de um modo específico e desejando-se algum efeito. Deste modo, um dos aspectos mais importantes a se

destacar é que corpos particulares de discurso e de práticas sociais podem e realmente desenvolvem seus próprios critérios apropriados de adequação e efetividade, específicos para seus objetivos e para as tecnologias que eles usam, mas que não são válidos para outros domínios.

Nas palavras de Foucault, trata-se de um conjunto de regras próprias à prática discursiva, que, junto com as condições institucionais de legitimação da enunciação, são acionadas e irredutíveis a qualquer outro (FOUCAULT, 1972). O livro, neste contexto, está inserido num sistema geral de formação, um conjunto de regras anônimas, históricas, determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma época dada, e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou cultural, as condições de exercício da sua função enunciativa. O livro de fotografia não preexiste às práticas discursivas, e essas o constituem e o determinam. Através da figura do arquivo estabelecida por Foucault é possível pensar os discursos como práticas específicas, reguladas por sistemas próprios e sujeitos a regras. Trata-se de perceber o que diferencia o discurso dos livros de fotografia em sua existência múltipla (e que o especifica em sua duração particular) no interior dos amplos discursos midiáticos.

Tais observações estão alinhadas ao que outros autores observaram (cada um à sua maneira e com um vocabulário particular) a respeito dos discursos imagéticos e os meios onde se estabelecem. Miguel Alsina (1989, p. 63), por exemplo, defende que “a natureza tecnológica (e funcional) do meio não só condiciona a morfologia da mensagem, mas também o próprio uso do meio”. Caroline Brothers, por outro lado, lembra que os significados e os sentidos da fotografia estão intimamente atados às condições de sua produção, circulação e uso (BROTHERS, 1997).

Vilém Flusser em *Filosofia da caixa preta* (2002, p. 50) observa:

A cada vez que troca de canal, a fotografia muda de significado: de científica passa a ser política, artística, privativa. A divisão das fotografias em canais de distribuição não é operação meramente mecânica: trata-se de operação de transcodificação. Algo a ser levado em consideração por toda a crítica de fotografia. O fotógrafo colabora nessa transcodificação da fotografia pelos aparelhos de distribuição, e o faz de maneira *sui generis*. Ao fotografar, visa a determinado canal para distribuição da fotografia. Fotografa em função de determinado jornal, determinada exposição, ou simplesmente em função de seu álbum. [...] as fotografias são transcodificadas pelo aparelho de distribuição [...]; somente dentro do canal, do *medium*, adquirem seu último significado.

Outro autor que faz inferências sobre este aspecto do discurso fotográfico é Susan Sontag. Em *Sobre fotografia* (2004, p. 122), ela apresenta uma referência ao “lugar” onde a fotografia se estabelece:

Como cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista: assim, as fotos de Minamata tiradas por Smith parecerão diferentes numa cópia de contato, numa galeria, numa manifestação política, num arquivo policial, numa revista de fotos, numa revista de notícias comuns, num livro, na parede de uma sala de estar. Cada uma destas situações sugere um uso diferente para as fotos mas nenhuma delas pode assegurar seu significado. A exemplo do que Wittgenstein afirmou sobre as palavras, ou seja, que o significado é o uso – o mesmo vale para cada foto.

De acordo com Ricardo Fiegenbaum (2007), a tecnologia aplicada a processos comunicacionais não é apenas um suporte ou um lugar onde se produzem e circulam discursos ou um modo de fazer coisas por meio de um instrumento. A tecnologia é um produto social, resultado de um processo de produção e interação social que se realiza por um modo peculiar de discursividade, ou seja, por um modo de dizer que é um modo de “fazer com” a tecnologia, reconfigurando os modos de interação do ser humano com a tecnologia e com a comunicação.

O livro de fotografia estabelece uma discursividade própria para suas imagens, com variadas apropriações retóricas que configuram um iconismo visual particular; ele pode ser visto como um princípio de organização de uma prática discursiva (comunicacional) específica. Na perspectiva desta pesquisa, o livro de fotografia é entendido como um dos gêneros da prática jornalística, dada as suas especificidades relacionadas com a função aparente que exerce, com os elementos operativos de que se utiliza e com o modo como combina as regras que determinam as relações desses elementos.

Podem ser encontrados uma série de trabalhos sobre classificação, história, limites e importância do fotojornalismo (BAEZA, 2001; LESTER, 1991; NEWTON, 2001; SOUSA, 2000), porém é necessário observar que considerações em torno do fotojornalismo praticado em livro são relativamente escassas. Isso não quer dizer que os livros não são ou nunca foram estudados. A obra do fotógrafo Sebastião Salgado, por exemplo, é quase exclusivamente publicada na forma de livros ou exposta em exposições e vem sendo estudada sistematicamente por vários pesquisadores, tanto do Campo da Comunicação quanto em outras Ciências Humanas aplicadas, como a Antropologia<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Ver, por exemplo: MARARES, Ana Maria Lima de. *A construção de um olhar dentro da fotografia documentação: análise de algumas séries de Sebastião Salgado*. 1999. 1v. 140p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas

Todavia, apesar da importância de tais estudos, algumas questões permanecem com poucos avanços. Por exemplo, ainda não existe um consenso sobre o termo que se deve usar para identificar o fotojornalismo de livro. Alguns pesquisadores acreditam que seja simplesmente fotojornalismo; outros, preferem o conceito de fotodocumentarismo<sup>104</sup>; e há também aqueles que usam o termo fotorreportagem<sup>105</sup>. A nomenclatura conceitual pode ser ampliada ainda mais, pois alguns fotógrafos, por uma série de motivos, preferem enquadrar o seu trabalho em livro como etnofotografia, fotografia antropológica ou antropologia visual. No entanto, o problema principal parece ser de outro âmbito, ou seja, não se trata, a rigor, de encontrar um termo ou conceito mais ou menos adequado (e com isso encerrar o debate), mas observar o livro enquanto um fenômeno comunicacional.

Para tentar apreender os aspectos comunicacionais do livro de fotografia (e que serão destacados a seguir), optou-se por ampliar um pouco o *corpus* da análise. Portanto, além de *Unembedded*, também se utilizou como referência os livros *War: USA, Afghanistan, Iraq* (2003), *Diário de Bagdá* (2003) de Sérgio Dávila e Juca Varela, *Vietnam Inc.* (c.1971) de Philip Jones Griffiths, *Requiem: by the photographers who died in Vietnam and Indochina* (1997) de Horst Faas e Tim Page e *Robert Capa: photographs* (1996)<sup>106</sup>.

Além de algumas observações e inferências colhidas com autores que se dedicam exclusivamente ao estudo do fotojornalismo, o trabalho de Edvaldo Pereira Lima, *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*, foi uma importante e valiosa referência para o âmbito da análise, visto que o autor destaca e conceitua a reportagem jornalística feita exclusivamente em livro. São exemplos de livro-reportagem *Olga*, de Fernando Morais, *Dez dias que abalaram o mundo*, de John Reed, *Relato de um*

---

(UNICAMP) – Multimeios.; FAGUNDES, Carmen Lúcia. *A estética-ética de Sebastião Salgado: um olhar peirceano da obra fotográfica*. 2001. 1v. 120p. Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) - Comunicação e Semiótica.; MULATI, Cesar Luis. *Sebastião Salgado: interpretação ou evidência do real?* 2002. 1v. 199p. Mestrado. Universidade Est. Paulista Júlio de Mesquita Filho/Bauru – Comunicação.; SILVA, Luciana Marinho Fernandes da. *Graciliano Ramos e Sebastião Salgado: significação, intensidade e tensão numa poética do fragmentário*. 2002. 1v. 136p. Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco – Letras.

<sup>104</sup> Tirando seu nome de um uso cunhado pelo crítico de filmes John Grierson em 1926, o documentarismo chegou a denotar uma formação discursiva que foi tão ampla quanto a própria fotografia, mas que se apropriou da tecnologia fotográfica para um espaço central e privilegiado no interior de sua retórica de imediatismo e verdade. Clamando apenas por “situar os fatos” direta ou indiretamente, através do relato de uma “experiência em primeira mão”, o discurso do documentarismo constituiu uma complexa resposta estratégica para um momento particular de crise na Europa Ocidental e nos Estados Unidos – uma crise não apenas de relações sociais, econômicas e sociais mas, crucialmente, da própria representação (TAGG, 1988, p. 8).

<sup>105</sup> Designa aqueles trabalhos que atendem a temas que estão fora do interesse do jornalismo diário e da conjuntura noticiosa, assim, tais trabalhos estão distanciados dos prazos de produção mais curtos do jornalismo diário. O fotógrafo, neste caso, tem à disposição uma ampla margem de tempo e reflexão. A fotorreportagem também está associada a uma maior liberdade temática e expressiva, uma vez que o fotógrafo não está submetido às pressões das empresas jornalísticas (BAEZA, 2000, p. 41).

<sup>106</sup> Vale lembrar que existem vários títulos de livros de fotografia e sobre os mais variados assuntos (fauna, flora, humanismo, viagens, aventura, etc), porém aqui, por uma questão de coerência e lógica, as referências citadas estão centralizadas exclusivamente na temática das guerras.

*náufrago*, de Gabriel García Márquez, *No coração do mar*, de Nathaniel Philbrick, entre outros. Porém, é preciso ressaltar que a aproximação com este autor foi cuidadosa porque existem diferenças singulares entre as linguagens textual e visual, o que determina um contexto semântico específico.

Por outro lado, uma grande contribuição para o estudo do explícito e detalhado do livro de fotografia pode ser encontrado na dissertação de Beatriz Vampré Lefèvre intitulada *Livro de fotografia: história, conceito e leitura* (2003). Um dos poucos trabalhos produzidos no Brasil sobre o assunto. Uma leitura obrigatória.

Nos livros de fotografia, grande parte do processo discursivo é estabelecido principalmente (embora não exclusivamente) a partir da imagem, que se impõe sobre o texto escrito: ela pode construir narrativas, estender a compreensão de um acontecimento, provocar reflexões e respostas, servir como prova ou denúncia, ilustrar elementos de uma cultura distante, etc. Nos livros de fotografia a imagem sempre tem mais destaque que o texto. Fato que é exatamente o oposto quando se trata de um livro-reportagem, onde o texto (apesar de nem sempre estar isolado) tem muito mais espaço e importância no estabelecimento do discurso. “[...] No caso da disposição lado a lado do texto e da imagem, não se trata de uma mera adição de duas mensagens informativas diferentes. Uma nova interpretação holística da mensagem total pode ser derivada dessa disposição” (SANTAELLA, NÖTH, 2005, p. 55)

Conforme Michel Frizot (*apud* LEFÈVRE, 2003, p. 52):

[...] os livros de fotografia possibilitam um estilo discursivo para a apresentação (e compreensão) da fotografia muito diferente do que a imprensa oferece. A seqüência de imagens permite o confronto entre unidades lingüísticas, com a criação de conexões visuais e associações, e dá origem a outra história. Torna-se óbvio que existe uma linguagem fotográfica (uma questão que Barthes considerava à época). A fotografia não se satisfaz em retratar um evento e trazê-lo para nós; ela provoca um discurso múltiplo, primeiro o da própria imagem, depois em a outras imagens (em uma série de imagens ou em sucessivas imagens em uma exposição ou um livro).

Nos contextos desta pesquisa, o livro<sup>107</sup> de fotografia *Unembedded* é entendido como um meio de comunicação impressa não-periódico<sup>108</sup> e massivo<sup>109</sup> que apresenta reportagens<sup>110</sup>

<sup>107</sup> Um “livro” é, do ponto de vista técnico: publicação não-periódica que consiste materialmente na reunião de folhas de papel impresso ou manuscritas, organizadas em cadernos, soltas ou presas por processo de encadernação e técnicas similares. Distingue-se do folheto por possuir maior número de páginas; segundo as normas da UNESCO, considera-se livro a publicação com mais de 48 páginas (RABAÇA; BARBOSA, 2002).

<sup>108</sup> O discurso dos livros têm validade atemporal em relação ao fotojornalismo diário. O livro prolonga consideravelmente o ciclo de existência dos acontecimentos. Ele pode ser guardado, armazenado, voltando a “circular” em qualquer momento. Revistas e jornais são normalmente consumidos mediante os fatores de tempo associados a eles (dia, semana ou mês).

<sup>109</sup> O livro não possuiu a mesma visibilidade, hegemonia, alcance, circulação e penetração de meios como a televisão e os grandes jornais. No entanto, o caráter massivo e industrial de produção, bem como a difusão coletiva estão presentes.

fotográficas em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística periódicos. Isto pode ser entendido no sentido de maior ênfase no tratamento do tema focalizado. Neste caso, evidencia-se sobretudo a idéia de uma unidade temática fortemente centralizada, o que é uma diferença singular em relação aos jornais e revistas que apresentam uma variedade grande de temas e assuntos.

Percebe-se que o livro tem a intenção de estender a função informativa e orientativa do jornalismo impresso cotidiano na medida em que cobre vazios temáticos deixados pela imprensa. Deste modo, ele pode ampliar para o leitor a compreensão de uma realidade específica, aprofundando a forma como determinados acontecimentos revelam ou afetam os lugares e as condições de vida das pessoas envolvidas. O livro tem a função de informar e orientar em profundidade sobre ocorrências sociais significativas, episódios factuais traumáticos, acontecimentos duradouros mas paradoxalmente ignorados (como os massacres em Ruanda denunciados em *The Silence* de Gilles Peress), situações, idéias, conflitos sociais envolvendo figuras humanas, de modo que ofereça ao leitor um quadro da contemporaneidade capaz de situá-lo diante de suas múltiplas realidades, endereçando leituras, sentidos e significados, respostas, questionamentos, etc.

Kael Alford comenta sobre o livro *Unembedded*:

Nós publicamos o livro porque ele nos permitiu contar uma narrativa consistente sobre a guerra que nós testemunhamos. Quando você tem a obrigação da notícia, muito pouco das suas imagens é eventualmente publicado. Você pode trabalhar por uma semana, fazer centenas ou milhares de imagens e publicar apenas duas ou três. Nós queríamos que o nosso trabalho se tornasse uma referência pública e publicando um livro nós poderíamos ter mais controle da edição, do texto. Nós realmente controlamos tudo. Foi uma experiência enriquecedora e os leitores responderam bem, nos contando que eles nunca tinham visto tais imagens da guerra. [...] Muitas das fotografias que eu publiquei no livro foram também publicadas em jornais e revistas americanas. Mas diante do clamor de notícias diárias na imprensa e na televisão, a quantidade de tempo perdido numa única história numa revista se perde na confusão da informação. Com um livro, os leitores podem voltar [à história] várias vezes. Ele é menos descartável e tem uma “vida de estante” própria, particular. Um poder permanente. Ele é uma forma paciente e espera pelo retorno do leitor<sup>111</sup>.

Thorne Anderson também observa:

Primeiro e mais importante, nós queríamos fazer a nossa parte contribuindo com o jornalismo reflexivo sobre o Iraque. Todos os quatro autores/fotógrafos no livro publicaram seus trabalhos em mídias populares como *Time*, *Newsweek*, *The New York Times*, *The Guardian*, e muitas outras publicações, mas é raro que nós tivéssemos a oportunidade de publicar mais do que uma imagem ou duas de uma

<sup>110</sup> Entende-se a reportagem como a ampliação da notícia, a horizontalização do relato (abordagem extensiva em termos de detalhes) e também sua verticalização (aprofundamento da questão em foco, em busca de suas raízes, suas implicações, seus desdobramentos possíveis).

<sup>111</sup> Tradução livre. Comunicação pessoal com a autora. Texto disponível no APÊNDICE C.

vez, e todos nós desejávamos por uma publicação que situasse nossas imagens num contexto maior. Nós buscávamos dar muito mais nuance e complexidade [ao assunto] do que normalmente conseguíamos num jornal ou revista. Por exemplo, foi importante para nós incluir, junto com imagens essenciais da violência no Iraque, cenas da vida civil diária. Muitos leitores de *Unembedded* reagiram diante de algumas imagens deste tipo no livro porque o Iraque é muito frequentemente enquadrado como um campo de batalha genérico e nada mais. Nós tínhamos a esperança que poderíamos humanizar aquela guerra e aqueles afetados por ela. [...] Segundo, eu acredito que existe uma forte aliança [do *mainstream media*], nos Estados Unidos especialmente, com fontes “oficiais” de informação (Casa Branca e Pentágono) e com as reportagens dos jornalistas enlistados. Isto é particularmente verdade na televisão onde muitos americanos obtêm a maioria das informações sobre a guerra. Nosso livro [...] fornece algum balanço a esta cobertura. Balanço, claro, é uma função essencial do bom jornalismo. Com isso em mente você também pode considerar *Unembedded* como um tiro contra o *American media establishment*. É um chamado para a reflexão<sup>112</sup>.

Para a construção da reportagem fotográfica, as regras combinatórias dos elementos de que se utiliza o livro atingem um patamar próprio e diferenciado de operação. No nível de sua produção, o fotógrafo pode unir métodos como: reportagem jornalística; perspectiva histórica de abordagem; observação oriunda da Antropologia e/ou Etnografia, como a “imersão nos ambientes”, etc. O fator tempo é um aspecto relevante neste caso, na medida que as reportagens dos livros têm etapas de produção normalmente maiores do que as matérias publicadas em meios jornalísticos periódicos. Livros de fotografia tendo como temática as guerras também podem ser construídos a partir de coletâneas de imagens (inéditas ou não) produzidas por um mesmo fotógrafo ou grupo; neste caso, a edição fica sobre responsabilidade do organizador da coletânea e às vezes é comum que exista uma distância entre a época que as fotografias foram feitas e a publicação do livro. *Requiem: by the photographers who died in Vietnam and Indochina* (1997) de Horst Faas e Tim Page e *Robert Capa: photographs* (1996) são exemplos deste tipo de livro. O livro pode muitas vezes estabelecer o seu discurso em termos de um projeto, ou seja, quando inicia um trabalho, o fotógrafo já tem um conhecimento prévio do assunto, ou pelo menos uma idéia preestabelecida, bem como as condições em que pode desenvolver o plano de abordagem do tema que anteriormente traçou.

O livro não está preso à rotina industrial dos veículos periódicos. Estando liberto das regras e técnicas de objetividade que habitualmente imperam na imprensa regular, além da censura institucional e dos compromissos de tempo, o livro pode, pelo menos em tese, experimentar e aprofundar abordagens, buscar fontes de consulta alternativas, linguagens diferenciadas, modos de interação entre o fotógrafo e ambiente, etc. Assim sendo, o livro está associado a uma maior liberdade temática e expressiva, uma vez que o fotógrafo não está

---

<sup>112</sup> Tradução livre. Comunicação pessoal com o autor. Texto disponível no APÊNDICE D.

submetido às variadas pressões das empresas jornalísticas. “Além de principal moldura da fotografia em termos históricos, o livro é um espaço privilegiado para a experimentação da linguagem aplicada à comunicação social; é um suporte que leva a arte a todo canto e, ao mesmo tempo, um objeto de arte industrializado” (LEFÈVRE, 2003, p. 10-11). Jorge Pedro Sousa (2000), observa que alguns fotógrafos, temendo a desvirtualização de sentido de seus trabalhos quando publicados em jornais ou revistas, preferem, sem renunciar à publicação na imprensa, circuitos de distribuição mais variados como a exposição em galerias, museus ou a publicação de livros.

Nos livros, é perceptível a presença do autor. Desvinculado de comprometer-se com a comunicação massiva e “limitada” das grandes empresas jornalísticas, o compromisso do autor é guiado muitas vezes por sua própria cosmovisão e com o esforço de estabelecer uma ligação com o leitor, valendo-se, para isso, dos recursos que achar mais convenientes, escapando das fórmulas institucionalizadas. Assim, percebe-se a liberdade na linguagem visual, a individualidade criativa, o estilo do fotógrafo, a maneira como participa e se envolve com o tema, a ousadia pessoal. Elementos que também contribuem para a manutenção do *status* do fotógrafo de guerra como um profissional incomum e diferenciado. Em outros meios impressos, como revistas e jornais, a presença, a identidade e a “voz” do fotógrafo como autor (a centralidade e a força que adquire como produtor/enunciador no discurso) está diluída e aglutinada à instituição. O livro de fotografia não é apenas o suporte, mas é parte da obra, é um veículo primário para a expressão artística individual (LEFÈVRE, 2003).

As fotografias nos livros têm grande presença e impacto visual na página. Podem ser tanto em preto e branco quanto coloridas, sendo que não foi possível perceber uma regra específica que determine a escolha (no livro *Unembedded*, todas as fotografias são coloridas). Normalmente, as imagens dos livros são maiores quando comparadas aos jornais e revistas. Os textos, por outro lado, são, em sua maioria, menores e menos destacados. Porém, apesar disso, é comum que nos livros os fotógrafos façam uso de depoimentos escritos – o que ajuda a reforçar o caráter autoral, da mesma forma que contribui para diminuir certas ambigüidades ou a falta de informação na imagem fotográfica. Tais depoimentos podem variar de comentários técnicos (como pequenas legendas) sobre o momento que a fotografia foi feita (data, época do ano, câmera, lente, exposição, etc), alguma descrição histórica ou geográfica (construções específicas, estradas ou rodovias, importância histórica dos locais e pessoas, etc) ou ainda algum tipo de narrativa ou acontecimento curioso/singular envolvendo o fotógrafo e outras pessoas.



Além de textos produzidos pelo próprio fotógrafo, é comum encontrar ensaios quase sempre breves e diretos, mas que abordam aspectos relevantes sobre os conflitos: delicadas explicações históricas e econômicas, contexto cultural dos povos em guerra, reflexões sobre a violência mundial, racismo, intolerância, importância do fotojornalismo, etc. No livro *Unembedded*, o prefácio é assinado por Philip Jones Griffiths, fotógrafo de guerra veterano, autor do livro *Vietnam Inc.* (c.1971); a introdução é feita por Phillip Robertson, jornalista que foi companheiro dos autores durante a guerra. No verso há quatro comentários breves produzidos por autores também envolvidos com a temática da guerra: Tim Page (autor de *Requiem: by the photographers who died in Vietnam and Indochina*), Peter Bergen (*Holy War Inc.: inside the secret world of Osama Bin Laden*), Philip Smucker (*Al Qaeda's great escape*) e Danny Schechter (*When the news lies: media complicity and the Iraq war*).

Livros de fotografia de guerra de modo geral são caros, uma vez que têm boa impressão, papel interior de boa qualidade, diagramação atraente e elegante, capa dura (as edições americanas costumam ser comercializadas em dois formatos: *hardcover* e *paperback*; a primeira é uma edição em capa dura e normalmente mais cara; a segunda, não), etc. Talvez por isso o leitor atribua uma função significativa ao suporte impresso, função que passa a reger o próprio contexto enunciativo da matéria jornalística. O livro (não apenas de fotografia, evidentemente) possui uma importância cultural e social reconhecida historicamente – perpetuada nas relações afetivas dos leitores –, inerente à sua materialidade, o que lhe confere e garante uma autoridade discursiva maior, como se estivesse num outro patamar de referência. Os livros, indiretamente, parecem dizer “prestem atenção: existe algo importante aqui, algo que não pode ser ignorado”. É interessante observar que as práticas discursivas do livro também se estendem às bibliotecas e livrarias, ou seja, os espaços sociais onde uma série de interações e sociabilidades acontecem e são determinadas em torno e a partir do livro, onde se capta a atenção dos leitores de várias maneiras. Todas essas práticas são comunicacionais e expandem o processo de construção de sentidos para além da leitura em si.

Os estudos de cultura material são uma contribuição relevante neste caso. Aportes sobre a materialidade da comunicação podem ser encontrados em autores como Hans Ulrich Gumbrecht (1998), Walter Benjamin, Marshall McLuhan (1995), Erick Felinto (2001), entre outros. Tais estudos estão relacionados às reflexões em torno das condições materiais para a produção de sentido. Este aspecto liga-se do ponto de vista semiótico à tematização e à problematização do significante, da expressão, da forma do signo, independente do seu significado – a forma da expressão já é um conteúdo. A problematização está relacionada a

uma visão diádica do signo, portanto, ligada à semiótica de base saussureana. A teoria das materialidades vai oscilar entre a expressão (E) e o conteúdo (C), prevalecendo a expressão, ou seja, a emergência do sentido através da forma. A expressão corresponderia ao campo não-hermenêutico; e o conteúdo, ao campo hermenêutico. Na estratificação dos níveis homólogos de expressão e conteúdo do signo hjelmsleviano (forma, substância e matéria), os estudos de cultura material direcionam sua atenção principalmente para o nível da forma da expressão.

Trata-se de uma abordagem culturalista da comunicação, pois situa-se na concepção de que a cultura codifica o uso dos objetos comunicacionais, que atribui valores imaginários a eles – valores que ultrapassam o seu valor de uso e que possuem uma natureza simbólica. Melhor: a materialidade do livro produz sentidos na cultura, atravessa uma mitologia e um imaginário. Isto está relacionado com o que foi colocado anteriormente, ou seja, os livros são caros, têm boa impressão, capa dura, diagramação atraente, têm uma importância cultural e social reconhecida historicamente, etc, o que poderia condicionar uma relação afetiva com o usuário.

Por outro lado, a autoridade discursiva e a relação afetiva com o livro ligam-se ao fascínio inerente, até mesmo “mágico” da imagem fotográfica. Agregadas às fotografias, estão relações simbólicas, imaginárias e afetivas com a imagem e que podem, também, ser identificadas no livro. Tais relações são mais facilmente percebidas em certos comportamentos, atitudes, usos e funções sociais originados a partir do fenômeno da imagem fotográfica – o fascínio e encantamento provocado por ela. Por exemplo, a relação afetiva das pessoas com a fotografia dos mortos (parentes próximos ou distantes, pessoas queridas, amigos, animais de estimação, etc); o uso de imagens pornográficas no estímulo e no fetiche sexual; ou ainda as fotografias dos “amores perdidos” guardadas nas carteiras ou escondidas nas páginas dos livros, etc.

Roland Barthes em *A câmara clara* observou que uma parte deste fascínio nasce das relações duplas da fotografia com o referente, o passado e o tempo. Como foi visto no capítulo 2, um dos efeitos provocados pela imagem fotográfica é o de atestar, confirmar e assegurar que o que está na imagem de fato existiu: ela concebe uma garantia de realidade, uma prova de existência. De certo modo, os significados que se atribui à imagem fotográfica podem variar, mas jamais se duvida da existência do referente. “Na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação” (BARTHES, 1984, p. 132). Por outro lado, a fotografia também aponta para o passado, para o acontecido: qualquer foto representa por princípio apenas o passado, seja este mais próximo

ou distante. No entanto, ela estabelece uma nova relação, uma nova instância de fenômenos. O passado representado é tão seguro quanto o presente, “tão seguro quanto o que se toca: [...] *eles estavam lá*; o que vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição, [...] mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real” (*idem*, p. 124-130).

A união de sensibilidade do fotógrafo, o interesse social do tema tratado, o fascínio da imagem fotográfica na cultura e o suporte material do livro podem (também) produzir como fenômeno comunicacional uma experiência estética, da ordem da sensibilidade. O livro de fotografia pode estabelecer pontos de interseção entre as atividades fotojornalísticas e a experiência estética, de modo a configurar, na sua lógica relacional, um âmbito estético e informacional comum. De acordo com Umberto Eco (1986, p. 109), a imagem, no livro, comunica, mas também pode provocar uma emoção inusitada – a tal ponto que a emoção pode surgir ainda quando o significado não se faz imediatamente claro. A experiência estética se estrutura, sobretudo, à base de um certo uso da racionalidade comunicativa (disso depende o êxito da experiência estética) e se dá na relação dos leitores com as obras – é a experiência desta relação (GUIMARÃES, LEAL, MENDONÇA, 2006).

Na experiência estética, os elementos afetivos e cognitivos ñseminam uns aos outros. Creio que o mais significativo efeito vital dessa fecundação mútua se deve à capacidade da experiência estética de renovar a linguagem com a qual interpretamos nossos carecimentos, desejos, escolhas, valores, padrões de percepção e de orientação no mundo. Nessa renovação da linguagem é favorecida a tomada de consciência de circunstâncias em que *temos* de realizar nosso aprendizado prático e teórico (BARBOSA, 2006, p. 34).

A experiência estética de um livro de fotografias de guerra é uma mobilização multidimensional (cognitiva, volitiva e emotiva), produzida no confronto com um objeto problemático que é experimentado em uma situação não familiar, deslocando o sujeito da sua percepção e atitudes habituais e retirando-o dos limites do mundo conhecido (GUIMARÃES, 2006, p. 16). Ela está situada longe da esfera do discurso comum e trata-se de uma descarga afetiva capaz de mobilizar a reflexão: um conceito integral de conhecimento e verdade. No caso dos livros de fotografia sobre a guerra o que deve ser observado são as reações afetivas que se estabelecem no leitor diante de imagens que descrevem situações moralmente relevantes, vergonhosas e ultrajantes. Este aspecto será retomado mais adiante, mais especificamente no próximo capítulo, quando será analisado algumas fotografias sobre a morte e a violência.

### 5.3 Onde estão os jornalistas independentes?

Anteriormente, foram colocadas algumas informações sobre os autores do livro. Nesta seção serão retomados alguns aspectos – é uma forma de abordar a situação geral dos jornalistas independentes no Iraque, e também de perceber como tais situações iluminam certos processos no interior do discurso.

Ghaith Abdul-Ahad nasceu em Bagdá, Iraque, e estudou arquitetura na Universidade de Bagdá. Como era um desertor do exército de Saddam Hussein, até as vésperas da invasão viveu secretamente por seis anos, mudando-se constantemente de residência para não ser preso. Abdul-Ahad começou a fazer fotografia urbana em 2001. Logo após a coalizão tomar o controle de Bagdá em abril de 2003, começou a escrever para o *The Guardian* e o *Washington Post*. Suas fotografias são publicadas regularmente no *The New York Times*, *Washington Post*, *Los Angeles Times*, *The Guardian*, *The Times* (Londres), além de outras publicações. Abdul-Ahad foi um dos últimos correspondentes a continuar trabalhando com a insurgência xiita no assalto americano a Falluja em 2004. No mesmo ano, documentou o Exército Mahdi na batalha de Najaf. Atualmente tem feito reportagens sobre as insurgências xiita e sunita.

A presença de Abdul-Ahad como um dos autores é relevante, pois ajuda a estabelecer uma identidade para o livro: ele é um iraquiano, não um jornalista ocidental. As condições e as situações que viabilizaram a produção das suas fotografias (as mais violentas do livro) são radicalmente diferentes das dos jornalistas ocidentais. Abdul-Ahad não precisava nem de guias e nem de tradutores, além disso, conhecia os costumes, as tradições e a religião islâmica. A língua, por exemplo, é um fator muito importante, uma vez que poucos jornalistas ocidentais falam árabe fluentemente, e um número ainda mais reduzido consegue escrever. Sem guias e tradutores seria praticamente impossível reportar no Iraque. Este conjunto fatores – verdadeiros entraves aos jornalistas ocidentais que só eram vencidos com o tempo e a paciência – permitiu a ele um acesso a vários ambientes da sociedade iraquiana que são, pelo menos em tese ou talvez de fato, inacessíveis a outros jornalistas. Ser iraquiano, porém, não significava maior tranquilidade ou mesmo segurança. Membros do antigo regime continuavam atuando clandestinamente, ameaçando pessoas e jornalistas, ocidentais ou não. Além disso, Abdul-Ahad, por conseguir se infiltrar com mais facilidade nos grupos de

resistência xiita e/ou sunita, colocou-se em situação de risco (como fogo cruzado) diversas vezes.

Kael Alford nasceu em Middletown, Nova York. Tem Bacharelado em Literatura e é Mestre em Jornalismo pela Universidade de Missouri-Columbia. Alford ensina fotojornalismo na Universidade Americana da Bulgária. Representada pela Panos Pictures<sup>113</sup>, desde 1999, tem trabalhado como jornalista independente na cobertura de conflitos na Europa oriental e no Oriente Médio. Vivendo atualmente em Nova York, tem seus trabalhos publicados regularmente na *Time*, *Newsweek*, *US News & World Report*, *Vanity Fair*, *New York Times*, *NRC Handelsblad*, *The Times*, entre outras publicações. Durante os anos de 2003 e 2004, quando as fotografias do livro foram feitas, Alford passou oito meses no Iraque.

Rita Liestner nasceu em Toronto, Canadá. Mestre em Literatura Comparada em 1990, Liestner cobriu a Guerra do Iraque por dez meses, entre abril de 2003 e setembro de 2004. Ela também atuou como jornalista enlistado durante três meses em 2003, construindo narrativas individuais de soldados da American Cavalry Unit. Tem trabalhos publicados na *The Walrus*, *Time*, *Newsweek*, *Rolling Stone*, *Colors*, *Alphabet City*, entre outras<sup>114</sup>.

Da mesma forma que Abdul-Ahad, as fotógrafas Kael Alford e Rita Liestner merecem uma breve observação. Nos Estados Unidos, cerca de 20% dos fotojornalistas são mulheres, o que significa que 80% das imagens das notícias são feitas através da perspectiva dos homens (NEWTON, 2001, p. 46). A presença de fotojornalistas mulheres no *front* não é um situação relativamente nova: Gerda Taro trabalhou na cobertura da Guerra Civil Espanhola na década de 1930; Dickey Chapelle esteve na Guerra do Vietnã; Lynsey Addario fotografou as guerras no Afeganistão (2001) e no Iraque (2003). Kael Alford e Rita Liestner observam em seus depoimentos no livro que o fato de serem mulheres diminuía consideravelmente a desconfiança e a suspeita por parte dos civis (elas não eram vistas como espãs, por exemplo). Deste modo, tinham acesso a certos ambientes sociais, além do contato direto com as mulheres iraquianas, que se sentiam mais à vontade com a presença delas, visto que existem regras sociais e culturais específicas para o contato de estrangeiros com mulheres nas sociedades islâmicas. Esta situação contribuiu para que Alford e Liestner conseguissem documentar um aspecto incomum na cobertura da Guerra do Iraque (contribuindo também para estabelecer a identidade discursiva do livro): a vida das mulheres na sociedade iraquiana. Esta

<sup>113</sup> A Panos Pictures é uma agência de fotografias independente localizada em Londres. Os objetivos da agência são documentar acontecimentos e áreas geográficas pouco reportadas, deturpadas ou ignoradas na grande mídia. Metade dos fundos da agência são dados ao Panos Institute para que continue suas pesquisas sobre mídia e comunicações, globalização, HIV/AIDS, meio ambiente e conflitos públicos. Ver: <<http://www.panos.co.uk>>

<sup>114</sup> Site da fotógrafa: <<http://www.ritaleistner.com>>

documentação pode ser percebida, por exemplo, em fotografias dos preparativos para cerimônias de casamento, a vida das mulheres no exército Mahdi, o ambiente dos hospitais psiquiátricos femininos, os momentos de intimidade e descontração (fig. 11), etc.



**Fig. 11:** Kael Alford. *Unembedded*<sup>115</sup>.

Em duas reportagens on-line, uma para a revista *Marie Claire*<sup>116</sup> e outra para o *MSN Lifestyle*<sup>117</sup>, a fotógrafa Kael Alford descreveu a sua postura diante das mulheres iraquianas:

[...] em Cidade Sadr, uma pobre favela de Bagdá onde o exército Mahdi tem travado esporádicos combates de guerrilha contra as forças americanas, um grupo de mulheres se reúne na casa de um sheik. Elas apóiam Muqtada al-Sadr, o líder do exército Mahdi. Embora ainda uma minoria, mulheres estão se tornando cada vez mais envolvidas no movimento de oposição no Iraque. [...] Quis conhecer de perto as mulheres que trabalham na milícia Mahdi. Esse grupo se baseia no fundamentalismo religioso e é contra a invasão americana. [...] Faiza, 31 anos, dá assistência à milícia Mahdi durante as batalhas com as forças americanas. Embora ela mesmo não esteja engajada em combates diretos, ela espera lutar se a necessidade surgir. “Eu sei como usar uma arma,” ela disse. “Por dois dias eu treinei com o meu vizinho. Ele me ensinou como disparar com um Kalashnikov”. Faiza, que é solteira, não demonstra medo em se colocar em situação de perigo. “Nós damos apoio aos homens,” ela disse. “Se eles precisam de alguma coisa, nós estaremos lá para ajudar”. A maior parte do tempo de Faiza é gasto junto com outras mulheres dos insurgentes em atividades mais pacíficas. Elas freqüentam semanalmente a mesquita e aulas de religião juntas, da mesma forma que peregrinam e elaboram refeições nos dias do calendário que homenageiam os mártires da religião xiita. De acordo com Faiza e outras mulheres, poucas coisas boas vieram com a presença dos americanos no Iraque. “Os americanos não vieram

<sup>115</sup> Dimensões: 23,5 X 15,5 cm - Texto: RAMADI DISTRICT, APRIL 18, 2003. Cousins outside the watchful gaze of male relatives play in the Euphrates River.

<sup>116</sup> Ver: <<http://revistamarieclaire.globo.com/Marieclaire/0,6993,EML1080188-1740,00.html>>

<sup>117</sup> Ver: <<http://lifestyle.msn.com/MindBodyandSoul/WomenintheWorld/Articleiv1.aspx?cp-documentid=299672>>

nos trazer a liberdade, eles vieram para ocupar o nosso país,” diz uma. “Liberdade são algemas, e democracia são prisioneiros amarrados,” diz outra. Recentemente uma trégua foi assinada entre o exército Mahdi e os militares americanos. Mas os sentimentos antiamericanos, e as mulheres permanecem atentas se os ataques começarem outra vez. “Nós estamos prontas,” diz um membro do grupo de Faiza. “Nós estamos prontas se nossos maridos se tornarem mártires e ninguém deixará de lutar”<sup>118</sup>.

Rita Liestner também comenta sobre a situação das mulheres iraquianas:

O Iraque hoje é definido pelo perigo de bombardeios, seqüestros e assassinatos. Em muitos bairros, a eletricidade ainda não foi restaurada uma vez que a infra-estrutura foi destruída pelas bombas americanas. Sem eletricidade não há água, saneamento básico e nenhuma segurança extra à noite. Extremistas religiosos que eram mantidos na clandestinidade durante o regime de Saddam têm ressurgido, e o renascimento do fundamentalismo tem sido uma péssima notícia para as mulheres. [...] As mulheres iraquianas conheciam direitos incomuns no mundo islâmico. Estes direitos estão desaparecendo, e há uma ressurgência das matanças honrosas – um código tradicional que estabelece como legítimo matar mulheres que supostamente tenham desonrado suas famílias. Mulheres que costumavam andar expostas em Bagdá estão agora usando *abayas* com medo de serem espancadas ou assassinadas<sup>119</sup>.

Thorne Anderson nasceu em Montgomery, Alabama. Da mesma forma que Kael Alford, é Mestre em Jornalismo pela Universidade de Missouri-Columbia e ensina Jornalismo e Comunicação Social na Universidade Americana da Bulgária. Desde 1999, vem cobrindo notícias internacionais pela agência de notícias Corbis/Sygma. Tem trabalhos publicados em várias revistas e jornais. Entre 2003 e 2004, Anderson passou 10 meses no Iraque.

Ghaith Abdul-Ahad, Kael Alford, Thorne Anderson e Rita Liestner atuaram como jornalistas independentes na produção das fotografias do livro. Os independentes formavam um “grupo” bastante heterogêneo de repórteres, cinegrafistas, fotógrafos, guias, técnicos, tradutores, editores, motoristas, etc. Eles podiam ser de várias nacionalidades: ingleses, japoneses, brasileiros, americanos, italianos, espanhóis, coreanos, portugueses, eslovenos, russos, jordanianos, etc. Muitos atuaram apenas como independentes; outros, como o fotógrafo russo Yuri Kozyrev, tiveram a oportunidade de trabalhar também como enlistados, cobrindo, de certa forma, os dois lados da guerra (Rita Liestner e Thorne Anderson também foram enlistados mas por pouco tempo).

O fotojornalista Greg Mathieson faz uma observação bastante positiva sobre a condição geral dos jornalistas indentes durante a guerra de 2003:

Eu cobri as duas guerras [Golfo Pérsico e Iraque]. A primeira vez no ‘DOD Combat Correspondents Pool’ e mais recentemente livre dos enlistados, passeando ao redor do Iraque livremente. Em 1990/91 nossas fotos foram editadas e observadas pelos representantes do DOD em Dhahran, Arábia Saudita. [...] Fotografias de mortos e feridos foram terminantemente proibidas e você nunca chegou perto o suficiente

<sup>118</sup> Tradução livre.

<sup>119</sup> Tradução livre. Comunicação pessoal com a autora. Texto disponível no APÊNDICE E.

para ver algum. Se você procurar atualmente alguma fotografia dos supostos 10 mil iraquianos mortos nas trincheiras, você não vai encontrar nada, a menos que algum GI tenha tirado uma foto. Desta vez [2003] você tem todo o país e várias vilas para fazer a cobertura [...] tendo um melhor *feeling* sobre como os iraquianos tratam a gente<sup>120</sup> (*apud* KING, LESTER, 2005, p. 625-626).

As observações de Mathieson dizem são positivas, mas dizem pouco sobre condições de trabalho enfrentadas pelos jornalistas independentes. Estar fora do enlistamento, com todas as suas normas, controles e regras, além da convivência com os militares, não significou automaticamente o fim dos problemas e nem a liberdade absoluta para viajar, escrever e/ou fotografar. Por exemplo, os jornalistas independentes não dependiam de autorização do Departamento de Defesa americano para entrarem no Iraque junto com as tropas, contudo, a autorização era concedida somente pelo Ministério da Informação iraquiano (quando ainda havia o governo de Saddam Hussein) e isso não era fácil.

Muitos jornalistas que cobriram a Guerra do Iraque em Bagdá estiveram no país em outubro de 2002, quando houve um referendo sobre o governo de Saddam Hussein. O regime, precisando urgentemente de algum tipo de divulgação internacional positiva, permitiu a entrada de centenas de jornalistas para cobrir o evento, que aproveitaram a ocasião para se posicionarem para a guerra que, como muitos imaginavam, aconteceria nos primeiros meses de 2003. Para os independentes, havia apenas duas opções na época: viajar para o Curdistão iraquiano pelo Irã e esperar a guerra começar; a outra, mais arriscada, era tentar ficar em Bagdá ou em outra cidade. Neste caso, o problema era conseguir os vistos – e o fato de que só eram válidos por dez dias.

Jon Lee Anderson (2004, p. 62-63), que cobriu a guerra em Bagdá para a revista *The New Yorker*, lembra:

Durante o referendo, os principais órgãos de imprensa ocidentais começaram a pagar enormes subornos a autoridades no ministério [da Informação] a fim de assegurar escritórios oficiais para suas empresas e garantir uma base segura em Bagdá. [...] Circulava a notícia de que a maior rede de TV americana estava pagando 5 mil dólares de suborno por cada uma das extensões [de visto]. As maiores organizações da mídia sem dúvida pareciam haver arrumado um jeito, porque todas as grandes redes de televisão americanas e européias haviam levado toneladas de equipamento e consideráveis equipes, e a maior parte dos principais jornais e revistas americanos, britânicos, europeus e japoneses abriu agências provisórias e enviara um punhado de correspondentes. Para todos os outros, a questão de como ficar em Bagdá continuava um enigma sem resposta e uma fonte de extrema ansiedade<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> Tradução livre.

<sup>121</sup> Alguns jornalistas que não conseguiram vistos oficiais entraram no Iraque disfarçados como voluntários para “escudos humanos”. Logo que chegavam em Bagdá, permaneciam discretos, evitando chamar a atenção das autoridades e se afastavam rapidamente dos verdadeiros “escudos”.



A fotógrafa Rita Liestner só conseguiu entrar no Iraque na metade de março de 2003, portanto depois que a guerra começou. Com poucos recursos financeiros, não havia muitas alternativas para se chegar a Bagdá. A solução foi acompanhar um grupo de guerreiros turcos e seguir a pé pela fronteira da Turquia com o Iraque, viajando normalmente à noite – uma situação muito arriscada, pois os guardas da fronteira não faziam perguntas: simplesmente atiravam em qualquer pessoa. Por outro lado, foi justamente a situação da sua viagem por aquele território que possibilitou o contato da fotógrafa com os curdos iraquianos que vivem no norte.

Além das dificuldades para entrar no país, uma parte dos independentes (principalmente aqueles que tinham poucos recursos) não contava com a mesma estrutura de trabalho dos jornalistas enlistados. Além das tensas negociações de suborno com os funcionários do governo, todos eram obrigados a se registrar no Ministério da Informação e recebiam “acompanhantes oficialmente designados” (*minders*, em inglês) para solicitar entrevistas, conseguir permissões de viagens e obter extensões de visto. Nenhum jornalista podia circular sem tais acompanhantes (a menos que conseguisse autorização expressa e comunicasse explicitamente quando e onde iria) e, mesmo assim, eram vigiados constantemente por agentes do governo iraquiano (às vezes disfarçados de funcionários nos hotéis). Tyler Hicks, fotógrafo da equipe do *The New York Times*, observa:

Os *minders* designados pelo governo tornaram o trabalho dos fotógrafos muito difícil. Foi extremamente frustrante sair ao redor da cidade mas não poder tirar fotos. Nenhuma fotografia de qualquer prédio do governo era permitida. E havia uma longa lista de coisas que nós não podíamos fotografar. Devido ao alto perfil do *The New York Times*, nós tínhamos o mais rigoroso dos acompanhantes. Nosso acompanhante na última viagem foi um ex-general do exército iraquiano. Ele havia servido na Guerra do Golfo e lutado contra os americanos<sup>122</sup> (KATOVSKY, CARLSON, 2004, p. 248).

A vida dos jornalistas nos hotéis, durante a primeira fase da guerra, era hermética, observa Paula Fontenelle (2004), pois passavam a maior parte do tempo conversando e/ou escrevendo sobre o pouco que viam. Quando saíam dos hotéis, tinham que obedecer às regras do regime. As conversas com civis iraquianos eram observadas atentamente pelos acompanhantes oficiais e intérpretes “que, por sinal, tinham total liberdade na interpretação, já que os jornalistas não tinham como saber se a tradução era fiel” (*idem*, p. 62).

Independentes não tinham carros blindados. Usavam carros comuns, alugados, normalmente identificados com grandes adesivos com as expressões TV ou PRESS para não serem atacados por militares; normalmente viajava-se em comboio para evitar problemas de

---

<sup>122</sup> Tradução livre.

roubos. De acordo com John Donvan, correspondente da ABC News, alguns jornalistas tinham como prática seguir um comboio de veículos militares americanos a fim de obter segurança e recursos. Durante o dia, atuavam como independentes, circulavam pelos bairros e vilas e reportavam com certa liberdade; à noite, quando os perigos aumentavam, ficavam próximos dos militares em busca de segurança.

Para se deslocarem em Bagdá (quando ainda havia o governo de Saddam Hussein), os independentes dependiam quase que exclusivamente de guias contratados e das excursões organizadas pelo governo iraquiano.

Todas as manhãs, o Ministério da Informação junta a imprensa em cinco ônibus Hyundai, para melhor controle, obviamente, mas também para segurança (nossa e deles). Embarcamos na porta da sede do órgão e esperamos para ver onde estão nos levando, pois não nos dizem nada com antecedência. Podemos visitar feridos civis num hospital, um alvo estratégico atingido há poucos minutos, uma localidade na periferia. Ou (se a coisa piorar, tememos) ser levados para a prisão (DÁVILA, 2003, p. 56).

Os independentes também não contavam com médicos ou outro tipo de assistência; não usavam uniformes militares e, portanto, podiam ser (e de fato eram) confundidos com iraquianos, sendo transformados em alvos durante ataques aliados; também corriam risco de vida uma vez que chamavam a atenção de grupos de resistência ou de terroristas; além disso, podiam ser expulsos do Iraque caso suas atividades levantassem alguma suspeita do governo iraquiano. Sérgio Dávila (2003, p. 86) lembra os perigos e problemas enfrentados pelos jornalistas durante a guerra:

Num conflito como este, aprendemos logo, não há vida possível para jornalistas estrangeiros sem a proteção de um dos lados envolvidos. Nem nós (os cerca de 180 repórteres em Bagdá) nem nossos colegas do outro lado (os mais de mil “embutidos” que avançam com as tropas da coalizão) sobreviveríamos um dia soltos por aqui. Em Bagdá, fora do guarda-chuva do ministério, poderíamos ser presos e sumir pelas mãos da temida polícia secreta iraquiana, Mukhabarat, que age independentemente e não dá satisfações nem aos ministros. Poderíamos ainda ser atacados e linchados pela população local, cada vez mais revoltada com os invasores. [...] O mesmo vale para os embutidos, os convidados do Pentágono; se tentassem subir pelo sul do Iraque vindos do Kuwait sem nenhuma guarida, poderiam parecer inimigos para ambos os lados do conflito e sofreriam as conseqüências – alguns morreram assim, vítimas de “fogo amigo”. O problema é que, com a proteção, vem o controle. Em nosso caso, essa censura é exercida a todo momento. “Censura” talvez não seja o termo, uma vez que não passamos por controle prévio, ao contrário de nossos colegas sob o jugo da coalizão, que têm de submeter suas imagens à aprovação militar antes que sejam enviadas.

O governo de Saddam Hussein permitiu a entrada dos jornalistas estrangeiros antes da guerra começar com a intenção (e a esperança) de obter uma cobertura que fosse mais favorável à causa iraquiana, e que destacasse a brutalidade dos ataques americanos sobretudo através de imagens de civis mortos e/ou gravemente feridos. Deste modo, imaginava poder

atrair a solidariedade internacional e conseguir um embargo da guerra através da ONU. Para isso, os jornalistas eram levados regularmente aos hospitais (normalmente apinhados de civis em desespero) ou às favelas de Bagdá, onde aconteceram alguns bombardeios. Jornalistas lembram que os acompanhantes oficiais sempre indicavam quem deveria ser fotografado, filmado ou entrevistado. Todavia, a estratégia do regime de Saddam Hussein foi percebida e os editores estrangeiros passaram a ter forte resistência (ou simplesmente se negavam) a publicar matérias e/ou fotografias indicadas pelos acompanhantes oficiais, ainda que fossem relevantes.

Uma das maiores aflições dos independentes era a segurança. Jornalistas que já haviam trabalhado no Iraque levavam alguma vantagem, pois tinham mais contatos e informantes em que podiam confiar, além de conhecerem as zonas mais perigosas, porém, aqueles que eram mais jovens e inexperientes tiveram dificuldades. Kim Sengupta, do jornal inglês *The Independent*, observou que a sua maior preocupação era não colocar seu motorista e intérprete em risco de vida. “O pior que podia acontecer para um jornalista era ser expulso. Eles podiam até te prender por alguns dias, pegar seu dinheiro e objetos de valor, mas eles não te machucariam. Entretanto, havia sempre o risco de seu motorista ou acompanhante sumir ou ser assassinado” (*apud* FONTENELLE, 2004, p. 62).

Kael Alford comenta:

Na minha opinião, a Guerra no Iraque ainda está acontecendo e, sim, é difícil ser um americano enquanto se faz a cobertura do Iraque – as pessoas estão com raiva com o que a guerra fez ao seu país e os estrangeiros são alvos altamente visíveis para seqüestros. Atualmente é difícil para todos os jornalistas, mesmo os locais. Foram mortos mais jornalistas árabes e iraquianos do que estrangeiros. A coisa mais difícil é a inabilidade para se mover de modo seguro e neste aspecto isto alcança a todos no país<sup>123</sup>.

Todos os dias o governo iraquiano concedia uma entrevista coletiva aos jornalistas. Normalmente as informações eram dadas pelo primeiro-ministro Tariq Aziz ou pelo ministro da Informação, Mohammed Saeed al-Sahhaf. Muito pouco era transmitido aos jornalistas – apenas boletins negando os avanços das tropas da coalizão e afirmando que a vitória iraquiana estava próxima. Porém, com a aproximação do exército da coalizão a Bagdá, os representantes do governo foram desaparecendo aos poucos. Provavelmente, este foi um dos períodos mais tensos enfrentado pelos jornalistas durante a primeira fase da guerra, ou seja, o desaparecimento do Estado iraquiano. Trabalhar sendo vigiado pelos agentes era difícil para os jornalistas, mas não havia ameaças de violência, uma vez que os soldados iraquianos os

---

<sup>123</sup> Tradução livre. Comunicação pessoal com a autora. Texto disponível no APÊNDICE C.

protegiam. Porém, com a queda do regime, a situação mudou, e naquele momento os jornalistas estavam expostos à sua própria sorte.

Repudiando o trabalho dos independentes, Bryan Withman, criador do sistema de enlistados, acredita que este foi o melhor sistema adotado para a cobertura da guerra. Os jornalistas tinham condições favoráveis para trabalhar, como segurança, transporte e assistência médica. Sobre os independentes, Withman comenta:

[...] todas as coisas ruins que podiam acontecer, aconteceram com os repórteres unilaterais [independentes]. Eles foram mortos, feridos, capturados, detidos, perdidos em campos de batalha e comprometeram violações de segurança que em consequência lhes retiraram do campo de batalha. Quase tudo que podia acontecer a um jornalista aconteceu a um unilateral lá fora <sup>124</sup> (KATOVSKY, CARLSON, 2004, p. 208).

As palavras de Withman ajudam a justificar sua opinião positiva em relação ao sistema de enlistados, que ele desenvolveu. O que não deve ser ignorado é que houve limitações, perigos e controle governamental tanto para os jornalistas independentes quanto para os enlistados. Os independentes não tiveram liberdade total para trabalhar no Iraque, como se pode imaginar num primeiro momento. Como foi exemplificado, os acompanhantes oficiais do Estado iraquiano estavam sempre presentes e quando os jornalistas se viram livres deste tipo de problema, precisaram cuidar da segurança individualmente, pois não eram respeitados no campo de batalha.

Diante da situação geral dos independentes, John Donvan, correspondente da ABC News que esteve no Iraque, comenta:

[...] se isso foi tão obviamente perigoso (e de fato foi), então por que ir totalmente independente? A resposta veio naquele primeiro dia em Safwan. Havia uma história lá que não tinha sido contada. Os iraquianos de Safwan não estavam dançando nas ruas. Naquilo que se tornaria um padrão no Iraque, as tropas americanas (e os repórteres enlistados com elas) testemunhariam normalmente uma recepção calorosa com o avanço da coalizão. Porém, mais tarde, quando os tanques seguissem o caminho, aquela situação mudaria. [...] Qualquer um que nós encontrávamos declaravam que tinham suspeitas com as intenções americanas, escandalizavam-se com as baixas civis, e havia cepticismo diante das promessas de ajuda humanitária americana. [...] nós trabalhamos unilateralmente, cobrindo os saques em Basra, visitando uma prisão iraquiana desocupada, filmando numa vila pela primeira vez em décadas os xiitas rezando no seu aspecto singular, e impressões de uma assembléia sobre o que os iraquianos pensam dos ocupantes americanos. [...] Foi uma parte da história que um repórter independente podia ver. E foi vital para formar um panorama geral e responder esta questão: como está indo a guerra? <sup>125</sup> (DISPATCHES, 2003, p. 35-36).

---

<sup>124</sup> Tradução livre.

<sup>125</sup> Tradução livre.

As situações difíceis também se aplicavam aos enlistados. Eles podiam ter mais segurança para trabalhar, porém eram obrigados a seguir com seus pelotões e tinham que obedecer o *Embedment Manual*. Não é muito difícil concluir que os enlistados podiam ir onde os independentes não podiam, e vice-versa. Os enlistados estiveram a maior parte do tempo próximos aos militares americanos; os independentes, à população civil e às guerrilhas de oposição. Thorne Anderson comenta:

Eu estou contente que exista o sistema de enlistados e eu gostaria ele continuasse. Alguns jornalistas fizeram um grande trabalho como enlistados, mas a perspectiva dos jornalistas enlistados é muito limitada. Eles apenas vêem o que a tropa vê, e eles só conseguem encontrar iraquianos comuns em raras ocasiões e sempre cercados de soldados, armas e blindados. É impossível ver o Iraque numa perspectiva mais local sobre tais circunstâncias. Enlistar-se com os militares é um excelente modo de contar a história dos soldados e o efeito que a guerra teve *neles*, mas não é o melhor modo de reportar sobre o que esta guerra tem feito ao Iraque. [...] é importante lembrar que a sociedade iraquiana também carrega em si o impacto, o choque e o baque das tragédias desta guerra<sup>126</sup>.

#### 5.4 Aspectos gerais do discurso

As fotografias do livro, do ponto de vista temático, foram classificadas não apenas pelo seu conteúdo mais evidente e manifesto, mas também através do contexto e dos eventos nos quais as imagens aparecem. Isto é, não se trata apenas de identificar os assuntos das fotografias *per se*, mas atentar para o contexto que envolve a imagem, assim como outras fotografias próximas que compõem o discurso. Por exemplo, uma fotografia que recebe a classificação de “soldados” pode ser um tanto genérica. De fato, tal classificação deve ser complementada com alguma anotação ou observação, como “soldados em situação de combate” ou “em treinamento”. Além disso, foi preciso atentar para os eventos que as imagens descreviam. Por exemplo, uma fotografia de “guerreiros sunitas protestante” precisa ser analisada através do acontecimento a que ela se refere, em que cidade, data, etc. Porém, é relevante frisar que essas informações algumas vezes estavam ausentes no livro, o que dificultou a classificação.

---

<sup>126</sup> Tradução livre. Comunicação pessoal com o autor. Texto disponível no APÊNDICE D.

Uma parte importante da classificação incluiu o registro e a análise da informação textual que acompanha a fotografia, como os textos no corpo das páginas, títulos, legendas, comentários, etc. A importância do texto que acompanha uma fotografia foi ressaltada anteriormente<sup>127</sup>, mas vale lembrar que algumas vezes uma imagem mudou de classificação devido a uma legenda. Por exemplo, a fotografia de um “soldado disparando um tiro” podia sugerir uma situação de combate, onde o inimigo esteja na sua frente, porém, se a legenda indicava “soldado xiita demonstra lealdade nas ruas de Bagdá” a classificação mudava completamente.

Para estabelecer as categorias utilizou-se como referência:

- a) a revisão de fotografias de guerra encontradas em revistas, livros e documentários sobre a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Guerra da Coreia (1950-1953) e a Guerra do Vietnã (1965-1975), além de pesquisas na literatura de fotojornalismo de guerra;
- b) pesquisas anteriores e suas respectivas classificações sobre o fotojornalismo produzido durante a Guerra do Golfo Pérsico (1991); foi necessário dar uma atenção extra para tal guerra, uma vez que conforme foi apresentado no capítulo anterior ela está interligada com a Guerra do Iraque (2003);
- c) a própria intuição sobre o conteúdo das imagens.

Apesar de usar como referência outras classificações, o objeto empírico, livro *Unembedded*, traz alguns temas que não são encontrados em classificações anteriores, como, por exemplo, as imagens da “resistência à invasão”. Tais imagens indicavam a necessidade de uma classificação temática própria para enquadrar os assuntos. Assim, a classificação temática do livro alcançou a formulação de 11 categorias, respectivamente: cotidiano, resistência à invasão aliada, feridos e/ou mortos (civis, militares, etc), aspectos culturais, destruição urbana, protestos contra a ocupação, curdos, sofrimento da população civil, militares iraquianos (exército, guarda nacional, etc), militares americanos e outros<sup>128</sup>. Dessas, seis categorias predominam: cotidiano iraquiano durante a guerra (22,82%); resistência à invasão aliada (17,45%); mortos e/ou feridos (12,76%); aspectos culturais (11,40%); destruição urbana (8,72%); e protestos contra a invasão (4,02%).

---

<sup>127</sup> Conforme Roland Barthes (1990a), o texto tem duas funções. “Ancorar” a imagem, evitando a polissemia, centrando e reduzindo as possibilidades significativas do enunciado fotográfico. Em segundo, a função de “relevo”, quando texto e foto se relacionam sobre a base da complementaridade. Brecken e Hardt (1999), Sontag (2004) e Vilches (1997) também destacam as relações do texto e a fotografia, conforme foi apontado no capítulo 2.

<sup>128</sup> Todas as tabelas estão disponíveis no APÊNDICE A.

Quanto à classificação das fotografias em relação aos lugares representados, as quatro localidades principais foram: Bagdá (48%), Najaf (26,96%), Falluja (6,06%) e o Distrito de Ramadi (3,38%). Por outro lado, em relação à classificação das fotografias por ano, tem-se: 2004 (61,74%), 2003 (34,23%), 2005 (2,69%) e 2002 (1,34%).

Finalmente, das 149 fotografias do livro, a maioria são de autoria da fotógrafa americana Kael Alford, 49 ou 32,89% do total. Em segundo lugar, a canadense Rita Liestner, com 36 fotografias ou 24,17%. O fotógrafo americano Thorne Anderson tem 34 ou 22,80%. E por último o iraquiano Ghaith Abdul-Ahad tem 30 fotografias no livro ou 20,14% do total.

A maioria das fotografias do livro envolveu o tema “quotidiano da guerra”, com cerca de 22,82% do total. São imagens que revelam atividades variadas dos iraquianos durante o conflito, como crianças e mulheres caminhando nas ruas, filas para conseguir alimentos ou água, saques em propriedades diversas (como instalações, mercados ou palácios de Saddam Hussein), pessoas tomando banho nos rios, grupos conversando, a rotina nos hospícios, as orações nas mesquitas, etc.

A segunda categoria temática mais presente nas fotografias do livro, com cerca de 17,45% do total, foram as imagens da “resistência à invasão aliada”. Entre as fotografias classificadas nesse tema, encontram-se as imagens dos *jihadis*<sup>129</sup>, do Exército de Jerusalém e principalmente do exército xiita Mahdi – os seguidores do clérigo Muqtada al-Sadr<sup>130</sup>. Contudo, vale ressaltar que imagens de soldados do antigo regime iraquiano, como a Guarda Republicana de Saddam Hussein e os *fedayeen*, são relativamente escassas: apenas 4 ou 2,69% do total.

A categoria “mortos e/ou feridos” (12,76%) apresentou fotografias de conteúdo extremamente forte, onde é possível inferir desde o poder de destruição da tecnologia de guerra da coalizão até as conseqüências da mudança radical que todo tipo de guerra produz na sociedade civil. Algumas imagens do livro apresentam em destaque fotografias de crianças mortas e/ou feridas, soldados do exército Mahdi gravemente alvejados, civis atacados nas ruas, preparação para os enterros, enfermarias nos hospitais, etc.

É importante ressaltar que eventualmente as revistas e jornais americanos também publicavam algumas fotografias de civis e/ou soldados feridos ou mortos. No entanto, elas

---

<sup>129</sup> Guerreiros santos.

<sup>130</sup> O exército Mahdi, formado por voluntários xiitas de todo o Iraque e de países vizinhos, foi responsável pela batalha que se desenvolveu nos meses de agosto e setembro de 2004 na cidade sagrada de Najaf. Na época, foi considerada a pior batalha enfrentada pelo exército da coalizão desde o início da guerra em 2003. No livro, a maioria das imagens feitas em Najaf enquadra este acontecimento.

não faziam parte da temática regular de imagens publicadas, daí o seu caráter eventual. Além disso, tais temas foram normalmente tratados com imagens pequenas, ambíguas, imprecisas, polidas, suavizadas, veladas, dando preferência a um discurso de baixo impacto visual. Evitava-se, por exemplo, mostrar detalhes constrangedores e/ou demasiadamente chocantes ao público americano, como o sangue ou o rosto das pessoas mortas<sup>131</sup> (ANDERSEN, 2006; GRIFFIN, 2005; KING, LESTER, 2005; KONSTANTINIDOU, 2007).

Um exemplo é a matéria intitulada *Counting the casualites – How many iraquis have to died?* (assinada por Jeffrey Kluger e Mark Thompson) publicada em 21 de abril de 2003 na revista *Time*<sup>132</sup>. Para ilustrar o assunto – a imprecisão na contagem de baixas iraquianas – a revista optou por uma fotografia onde apareciam três cadáveres colocados em caixões de madeira improvisados, porém eles estavam enrolados em panos brancos, de modo que não é possível identificar a fisionomia, idade ou gênero (no texto, foram descritos como “parentes mortos”). Além disso, havia certa ambigüidade na legenda da fotografia que não deixava claro se as mortes foram causadas por bombardeios americanos ou iraquianos.

As três últimas categorias temáticas – “aspectos culturais”, “destruição urbana causada por bombardeios” e “protestos contra a invasão” – somadas constituem 24,14% do total das fotografias. São imagens que revelam costumes iraquianos (cerimônias religiosas, casamentos, educação das crianças, divertimentos típicos, etc), variados protestos contra a ocupação americana (pichações em muros, passeatas, atentados à bomba, cartazes, etc), e a grande destruição urbana que as batalhas e bombardeios causaram (prédios e pontes destruídos, ruas esburacadas, palácios em ruínas, etc).

## 5.5 Os anônimos – a humanidade comum

Conforme ressaltado no início deste capítulo, a classificação temática ajudou a perceber aspectos amplos e gerais do discurso fotojornalístico do livro. Em primeiro lugar,

---

<sup>131</sup> Provavelmente uma das maiores exceções é a fotografia do menino Ali Ismail Abbas, de Yuri Kozyrev, publicada na revista *Time* em 14 de abril de 2003. Ali havia perdido os dois braços num bombardeio americano que matou toda sua família. A editora de fotografia da revista, Michele Stephenson, acreditava que aquela era a imagem que mais simbolizava toda a guerra (KATOVSKY, CARLSON, 2004, p. 103-105).

<sup>132</sup> Ver: ANEXO B.



imagens de “líderes” estão totalmente ausentes, sejam eles militares, políticos e/ou religiosos (tanto sunitas quanto xiitas). Da mesma forma, não foram encontradas imagens onde os motivos principais eram “armas” ou qualquer tipo de “armamento” (logicamente, armas aparecem nas fotografias, contudo elas não são enquadradas como o assunto principal). Conforme se esclareceu anteriormente na revisão bibliográfica, tais temas e enquadramentos foram relativamente comuns nas revistas e jornais americanos (GRIFFIN, 2004; KING, LESTER, 2005).

Diretamente relacionado à ausência de imagens de “líderes”, destaca-se o caráter de anonimato que predominou em praticamente todas as fotografias do livro. Ou seja, as pessoas representadas são indivíduos comuns e anônimos – nem líderes, nem militares, nem políticos –, apenas cidadãos iraquianos de variadas profissões, origens, gêneros e idades. Mesmo as fotografias que operavam recortes e enquadramentos em algum grupo social mais específico (como os soldados das milícias de resistência e o exército Mahdi durante a batalha de Najaf em 2004), ainda assim o caráter de anonimato predominava pois não eram fotografias de pessoas importantes, mas voluntários, normalmente muito pobres, vitimados pelo regime anterior, sem qualquer tipo de educação e oriundos de várias partes do Iraque ou do Irã.

Uma explicação para o anonimato nas fotografias está justamente no “local” onde os jornalistas independentes permaneceram para documentar a guerra. Como já foi salientado anteriormente, de modo geral, eles não estavam acompanhando tropas americanas, iraquianas ou líderes políticos do novo governo implantado após a queda do regime. Os independentes permaneceram justamente no “meio” do conflito, ou seja, um amplo e difuso espaço geográfico, aglutinador de uma variedade imensa de realidades particulares e acontecimentos coletivos e que genericamente se reconhece como sociedade civil iraquiana – civis iraquianos.

O aspecto de anonimato<sup>133</sup> nas imagens dos fotógrafos independentes coloca em relevo um outro modo de objetivar o conflito, diferente em relação aos discursos mais hegemônicos, penetráveis, visíveis e presentes do *mainstream media*. Conforme alguns autores (KNIGHTLEY, 2004; KELLNER, 2004; ANDERSEN, 2006; SNOW, TAYLOR, 2006), dos atentados de 11 de setembro de 2001 até os meses que antecederam a invasão do Iraque (final de 2002 e início de 2003), houve uma predominância nos discursos da grande mídia americana em apresentar a guerra que se aproximava como uma espécie de “caçada a

---

<sup>133</sup> Um detalhe relevante: o anonimato também é estabelecido através do texto. A maioria das informações textuais que “ancoram” as fotografias são normalmente genéricas. Os detalhes mais específicos se restringem às datas e locais. Não há, por exemplo, nomes próprios de pessoas; foram utilizados termos genéricos como “civis”, “soldado sunita”, “pai”, “mãe”, “filhos”, etc.

um ditador”, no caso, Saddam Hussein. A “retórica do eufemismo” predominou nesses discursos. Evitava-se, por exemplo, chamar o conflito de “guerra” e utilizava-se o termo “Operation Iraq Freedom”. Da mesma forma, evitava-se dizer que se tratava de uma “invasão”, dando-se preferência por uma “ação preventiva contra Saddam Hussein”, um ato humanitário que traria a liberdade aos iraquianos. Tais discursos procuravam situar a guerra apenas como um embate entre dois líderes, George W. Bush e Saddam Hussein, ou seja, tratava-se de uma personalização e individualização do conflito capaz de aglutinar em torno de si idéias, discursos e/ou visões de mundo abstratas, amplas, genéricas e muitas vezes ambivalentes, simplistas e purgadas de toda complexidade.

Um exemplo foi o surgimento de dicotomias antagônicas associadas coletiva e simbolicamente aos líderes citados e que revelavam uma série de idéias opostas, rivalidades ou incompatibilidades diversas. Melhor: a Guerra do Iraque, representada unicamente na figura dos líderes, significava também o grande embate entre “o Bem e o Mal”, “a Civilização e a Barbárie”, “o Ocidente e o Oriente”.

As simples dicotomias da guerra entre o bem e o mal rapidamente emergiram quando o presidente convocou a comunidade mundial a escolher entre a civilização e o terrorismo<sup>134</sup>. Uma corrente forte de vozes enquadrava a “nova guerra” como uma luta de valores entre o bem e o mal, entre a liberdade e “nosso modo de vida”. Sentindo que era impossível se opor a tais ideais abstratos, poucos se sentiram à vontade para expressar algum protesto contra a “liberdade”, “democracia” e os “nossos valores civilizados”, especialmente após a violação da soberania americana. Tal retórica encerrou o debate, bem como suas dimensões políticas e suas complexidades. Não haveria nenhum debate aberto sobre a política externa americana, principalmente sobre o Oriente Médio, e especialmente no *mainstream media* (ANDERSEN, 2006, p. 202).

Exemplos deste tipo de discurso simplificador são citados por Alain Gresh no interessante editorial *A guerra de mil anos*. Conforme o autor, o general William G. “Jerry” Boykin, veterano dos comandos Delta (unidade de intervenção antiterrorista do exército norte-americano), foi nomeado, em junho de 2003, Subsecretário Adjunto da Defesa para informações dos Estados Unidos. Boykin é cristão evangélico e declarou, no Estado de Oregon, que os “radicais islâmicos” odiavam os Estados Unidos “porque nós somos uma nação cristã, porque nossos fundamentos e nossas raízes são judeu-cristãos. E o inimigo é um tipo denominado Satã”. Numa outra ocasião, proclamou: “nós, o exército de Deus, na casa de

<sup>134</sup> A autora se refere às declarações do presidente americano George W. Bush em 29 de janeiro de 2002 no Estado da União. Os três pontos principais da doutrina “Global War on Terror” são: 1) caçar os terroristas onde quer que eles estejam, incluindo os países classificados como “o eixo do mal”; 2) travar guerras preventivas para evitar futuros ataques à América e também não permitir que armas de destruição em massa (WMD) caiam nas mãos de terroristas; 3) e, finalmente, a promoção agressiva da democracia de estilo americano. As declarações de Bush também determinavam uma divisão radical entre aqueles que apoiavam a guerra e aqueles que eram contra (“you are either with us or against us”), o que transformava qualquer opositor, diplomático ou não, em inimigo (BUSH, 2002; SNOW, TAYLOR, 2006, p. 392).

Deus, no reino de Deus, fomos treinados para tal missão”; e, para finalizar, referindo-se ao conflito na Somália (1993) contra os muçulmanos: “Eu sabia que o meu Deus era maior que o deles, sabia que o meu era um verdadeiro Deus, e o deles, um ídolo” (GRESH, 2004).

Gresh também aponta o caso de Ann Coulter, uma das mais populares comentaristas da direita norte-americana, constantemente convidada a participar de programas como *Good Morning America*<sup>135</sup> e *The O’Reilly Factor*<sup>136</sup>. Coulter tem opiniões bastante radicais. Para ela, os muçulmanos tomarão o poder na França dentro de dez anos. Além disso, ela explica: “quando combatíamos o comunismo, tudo bem, eles tinham assassinatos em massa e *gulags*, mas eram brancos e mentalmente sãos. Agora estamos em guerra contra pessoas absolutamente selvagens” (*idem*, 2004).

Um último exemplo. No dia 26 de setembro de 2001, o primeiro-ministro italiano, Silvio Berlusconi declarou: “nós devíamos ter consciência da superioridade de nossa civilização. [...] Um sistema de valores que conduziu todos os países que o adotaram a uma grande prosperidade e que garante o respeito pelos direitos humanos e pelas liberdades religiosas”. O presidente do Conselho de ministros italiano avaliava ainda que, devido à “superioridade dos valores ocidentais”, estes iriam “conquistar novos povos”, salientando que isto “já ocorreu com o mundo comunista e com uma parcela do mundo islâmico, mas, lamentavelmente, uma parte deste último permaneceu com mil e quatrocentos anos de atraso”<sup>137</sup>.

O caráter extremista, radical e maniqueísta das declarações citadas acima é nítido, não há dúvida, porém, elas conseguem exemplificar a grande exploração emocional das dicotomias antagônicas no discurso da grande mídia americana<sup>138</sup> (também presente, embora em menor intensidade, nos países que apoiavam a guerra contra o terrorismo). Além de situar a Guerra do Iraque como uma simplória luta entre os líderes George W. Bush e Saddam

<sup>135</sup> Criado em 1975, *Good Morning America* é um programa matinal e semanal de notícias. Transmitido pela rede ABC, atualmente é apresentado por Diane Sawyer e Robin Roberts.

<sup>136</sup> Criado em 1996, *The O’Reilly Factor* é um programa de entrevistas do canal FOX NEWS. É apresentado pelo comentarista Bill O’Reilly e normalmente trata de temas como política e sociedade.

<sup>137</sup> *Le Monde*, 28 de setembro de 2001.

<sup>138</sup> Os exemplos citados podem provocar uma interpretação errônea (e preconceituosa) do jornalismo e, por extensão, de toda a mídia americana. Diante de tais exemplos, pode-se crer na existência de uma ideologia conspirativa, maléfica, onipresente, poderosa, corporativa e essencialmente propagandística. Acreditar nisso também é aceitar unilateralmente que a audiência de tais discursos é incapaz de julgamentos racionais e que a comunicação se dá em apenas um sentido. Logicamente, a penetração, amplitude, visibilidade, presença e hegemonia de certos discursos nas redes de comunicação é um dado relevante, mas, decididamente, tais inferências não devem ser estreitas e limitadas, pois não é possível tomar os exemplos como um todo homogêneo. Também existe comprometimento social e ético na mídia americana. Fontes críticas podem ser encontradas em PEACENET, THE NATION, IN THESE TIMES e Z MAGAZINE. Além desses, sites como o FAIR (<http://www.fair.org>), por exemplo, analisam, criticam e contribuem constantemente para o debate sobre a mídia. Da mesma forma, a sociedade americana não é silenciosa e estúpida; ela se organiza, faz questionamentos e produz respostas diante do discurso da mídia e da política (várias cidades americanas se opuseram veementemente à Guerra do Iraque). Um exemplo foi a organização em Nova York no dia 11 de setembro de 2001 para conseguir informações sobre os atentados. Diante da censura das redes principais (CNN, ABC, NBC, etc), organizações comunitárias recolheram vídeos, fotografias e depoimentos de cidadãos e construíram a sua própria reportagem do acontecimento.

Hussein (“o Bem e o Mal”, “a Civilização e a Barbárie”, “o Ocidente e o Oriente”) tais discursos engendraram no seu interior uma série de idéias e concepções de cunho nacionalista capazes de aglutinar uma justificação para a causa da guerra.

Os estudos que sublinham as raízes primitivas do nacionalismo apontam corretamente a sua forte dimensão emocional, contudo, os aspectos históricos – quando, de onde e por que ele reaparece – são, muitas vezes, difíceis de ser totalmente explicados. John Keane, em *Reflexiones sobre la violencia* (2000, p. 106), salienta que o nacionalismo se alimenta de um sentimento que já existe em determinado território e/ou nação, a identidade nacional, porém, a transforma numa extravagante paródia de si mesma. O nacionalismo é uma versão patológica da identidade nacional, tem uma “alma fanática” e se mostra menos tolerante à diferença e a outras formas de vida. Conforme o autor, o nacionalismo exige de seus seguidores uma fé cega em sua crença ou causa comum, e os convence de que não estão sós, “de que pertencem a uma comunidade de crentes conhecida pelo nome de Nação, capaz de lhes proporcionar a imortalidade”.

O nacionalismo carece da humildade que pode caracterizar a identidade nacional; jamais sente vergonha nem pelo passado nem pelo presente, porque a culpa é sempre dos estrangeiros – o *Outro* – e dos “inimigos da nação”. Pensar o *Outro* é pensar os limites sempre feitos e refeitos de um *Nós*. De acordo com Zygmunt Bauman (1998), a produção de estranhos e da alteridade seria algo inerente a toda sociedade, já que a convivência gera a diferença. Os *Outros* são aqueles que não se encaixam nos mapas cognitivos, morais e/ou estéticos do mundo. Assim, eles “deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória” (BAUMAN, 1998, p. 27). Alfred Schütz (2002) evidencia que o *Outro* (aquele que não compartilha de um padrão cultural de um grupo) é ameaçador porque ele coloca em xeque as pressuposições mais enraizadas e automáticas que marcam as ações dos sujeitos na vida quotidiana.

No coração do nacionalismo – como nos aspectos mais peculiares de sua gramática – encontramos que o *Outro* é, ao mesmo tempo, tudo e nada. [...] O nacionalismo não teme apenas ao *Outro*, mas, em sua prepotência, o pinta como algo inferior, carente de todo o valor e indigno de respeito ou reconhecimento. [...] Os nacionalistas se mantêm alerta ante o aumento da presença entre eles dos *Outros*, que sempre lhes parecem uma ameaça por seu estilo de vida. Eles [os nacionalistas] sempre temem algo e sempre analisam a realidade em termos de amigos e inimigos (KEANE, 2000, p. 107).

Chris Hedges (2003, p. 46) em *War is a force that gives us meaning* pondera que os governos nacionalistas ou sob nítida influência deste, mais do que permitir a discussão de

idéias e pontos de vista diversos, utilizam o poder que exercem sobre a mídia para passar e repassar – principalmente – imagens que provocam ultraje e raiva. Para o autor, tais governos contam histórias, muitas delas fabricadas, sobre alegadas atrocidades cometidas pelos inimigos. Deste modo, a informação imparcial desaparece e o discurso da mídia torna-se uma “muleta” emocional usada para justificar a violência e aglutinar grupos (ou, pelo menos, grandes parcelas da sociedade) ao redor de líderes nacionalistas.

O nacionalismo triunfalista foi evitado e desacreditado na América após o Vietnã. Nós fomos forçados a olhar para nós mesmos como os outros nos viam, e isso nem sempre foi agradável. Nós entendemos, pelo menos por um momento, a mentira. Mas a praga do nacionalismo foi ressurgindo durante os anos Regan. Tornou-se ascendente com a Guerra do Golfo Pérsico, quando nós abraçamos o inalcançável mito de uma “Nova Ordem Mundial”. A infecção do nacionalismo agora descansa aprovada cegamente e sem questionamentos na marcha que nós temos como nação em direção a uma outra guerra<sup>139</sup>, uma que é tão doentia quanto a guerra que nós perdemos no sul da Ásia (*idem*, p. 61).

É relevante observar que tais discursos, de natureza propagandística, remontam a concepções praticadas pela Inglaterra durante a Primeira Guerra Mundial (1914-18), quando foi criado o Escritório de Propaganda de Guerra. Entre agosto de 1914 e setembro de 1918, mais de 250 mil panfletos, brochuras e outras publicações foram enviadas pelo escritório. Muitos deles continham a “propaganda do ódio” ou “propaganda de atrocidades” cujo objetivo era criar um sentimento de desconfiança e rejeição ao inimigo. Grande parte das informações contidas nesse material nunca foi confirmada. No livro *Mein Kampf* Adolf Hitler faz elogios à propaganda britânica e utilizou largamente seus princípios durante a Segunda Guerra Mundial (1939-45). Tais princípios definidos por Hitler eram: evitar idéias abstratas; apelar para as emoções; repetir algumas idéias e conceitos de forma sistemática usando frases estereotipadas e evitando a objetividade; mostrar apenas um lado da história; criticar constantemente os inimigos do Estado, selecionando um para especial difamação (FONTENELLE, 2004, p. 23-24).

Individualização. Politização. Nacionalismo. Muitos discursos que foram praticados principalmente no *mainstream media* americano estavam marcados por tais características. Em decorrência disso, eles ignoravam, diminuía, escondiam e/ou suavizavam consideravelmente (através da retórica do eufemismo) as conseqüências humanas e o impacto social que sobrevêm à guerra. Mais: tornavam o *Outro* algo genérico, desprovido de identidade própria, marcado essencialmente por conceitos abstratos: os iraquianos, mulçumanos e orientais seriam potencialmente perigosos, irracionais, atrasados e membros de

---

<sup>139</sup> Apesar do livro ter sido publicado em 2003, o texto foi escrito em 2002; portanto, a Guerra do Iraque ainda não havia começado.

uma coletividade diametralmente oposta à ocidental. Baudrillard (1991, p. 32) observa: “[Eles] contemplam o Outro em sua desnuda adversidade, sem engano nem escrúpulo. O Outro, o árabe, é inconversível, sua alteridade não tem paliativos, não deve ser modificada, tem que ser dominada e submetida”.

Se fosse estabelecido uma escala de valores e importância para tais enquadramentos discursivos da guerra se tenderia em reconhecer que as temáticas de cunho político, nacionalista e militar, representadas de forma parcial e abstrata na figura individual dos líderes, se estabeleceram com mais ênfase. E foram capazes de sintetizar, de um ponto de vista mais simplificado, a guerra em si (ANDERSEN, 2006; GRIFFIN, 2004; KELLNER, 2004; KNIGHTLEY, 2004; SNOW, TAYLOR, 2006).

Contudo, tal aspecto é um tanto diferente quando colocado ao lado do discurso do livro. O anonimato das fotografias, ressaltado anteriormente, aponta para os níveis coletivos da guerra, uma espécie de projeção das conseqüências do conflito produzidas no interior da sociedade iraquiana. A substância da guerra – a violência, a destruição e a morte (KEANE, 2000, p. 33) – torna-se então publicamente visível e exposta na forma de um discurso social. Violência, destruição e morte são expressões tanto das conseqüências de um ato ou uma decisão política do(s) Estado(s) quanto de uma ação militar direta e na vida civil.

Ao apresentar imagetivamente o resultado dos mais variados tipos de violências cometidas pelo exército da coalizão à sociedade iraquiana (os civis iraquianos), o discurso do livro pode reintroduzir, através da identificação (imediate ou não) do leitor com as vítimas, a idéia de humanidade àqueles que foram anteriormente descritos e assumidos como exemplos puros de barbárie, mal absoluto ou de um Oriente selvagem, primitivo, obscuro, violento e indomável. Ao contrário do enquadramento mais político, individualizado e nacionalista, o anonimato das fotografias permite um acesso ao nível do cotidiano, do “homem comum” e sua fragilidade, permitindo, por isso, uma identificação com o ser humano universal. A guerra, então, passa a ser vista como um problema de toda a humanidade, e não mais como um problema restrito aos outros, como se tudo acontecesse “lá”, em “outro lugar”, em “outra sociedade”. O que a guerra provoca na vida civil é sempre destruidor, independente da sociedade, época ou lugar.

Neste sentido, as práticas, a experiência e as rotinas dos jornalistas independentes no interior da sociedade iraquiana permitiram a construção de um outro tipo de discurso, pois:

Aqueles que alcançam além do *front* para assistir e conhecer o “inimigo” libertam-se a si mesmos das abstrações nacionalistas que desumanizaram os outros. Eles foram

vacinados contra o culto da morte que domina as sociedades em épocas de guerra. Eles ampliam seus universos morais para cuidar de outro ser humano<sup>140</sup> (HEDGES, 2003, p. 49)

O que a perspectiva mais política, individualizada e nacionalista dos discursos do *mainstream media* deixava escapar era tudo o que diz respeito aos comportamentos, aos aspectos diversificados da experiência social e aos processos anônimos que governam a vida dos homens. No livro, transparece em cada imagem dos iraquianos as mudanças que o conflito causou em suas vidas, dificuldades enfrentadas, perda de familiares, destruição de casas, falta de abastecimento, etc. São experiências particulares onde é possível encontrar variadas razões e explicações para o que se passa na realidade coletiva da guerra. As fotografias do livro escapam à lógica essencialista dos discursos centrados em categorias abstratas (Estado, religião, exército) e alçam o nível das relações interpessoais, operando uma reconstrução do vivido.

O discurso dos independentes permitiu a visibilidade de um destino particular – um homem ou um grupo – e com ele (através dele) consegue-se perceber uma multiplicidade de narrativas em espaços e tempos diversos, porém interligados com os enredos de relações nas quais se inscrevem no interior do acontecimento “guerra”. Cada fotografia, deste modo, deve ser vista como um fragmento ou um instante deste acontecimento maior – um enquadramento particular que revela realidades sociais específicas e singulares.

Ao enquadrar os destinos dos anônimos, o discurso do livro faz algo objetivamente relevante: permite compreender a articulação do indivíduo com o social através da mídia. Uma das características singulares das imagens do fotojornalismo, observa Julianne Newton, é que elas são fotografias de pessoas reais, “pessoas que existem fora da nossa consciência. E muitas vezes o único modo que nós temos de conhecer tais pessoas é através de suas imagens veiculadas nos discursos da mídia” (2001, p. 149). Além disso, não é incomum sentir um algum tipo de vínculo com elas.

A fotografia reproduzida na página seguinte é de Thorne Anderson (fig. 12). Apesar de haver três pessoas na imagem, apenas a menina sentada ao centro é que atrai permanentemente a atenção. Trata-se de um retrato; o olhar dela interpela o leitor, conversa com ele num processo interacional. A composição e a luz são muito suaves – a fotografia é dotada de uma beleza cativante, envolvente, profunda. Por outro lado, toda esta beleza contrasta fortemente com o que a imagem “diz”: a menina não tem um braço. O impacto de

---

<sup>140</sup> Tradução livre.

tal constatação parece ser maior na medida que a pessoa retratada está olhando para o leitor, clamando por sua atenção. Algo da “essência” daquele momento, de toda aquela dor, permaneceu na fotografia (ECO, 2001; ECO, 2003).



**Fig. 12:** Thorne Anderson. *Unembedded*<sup>141</sup>.

Eu encontrei a menina durante uma viagem ao sul para investigar o impacto ambiental da primeira Guerra do Golfo, os efeitos das sanções (particularmente no tratamento da água), e as vítimas civis resultantes das missões de bombardeio americanas e inglesas. Izra, a menina na fotografia, foi uma daquelas vítimas civis. A família foi muito cordial em nos permitir entrar e conversar com ela. Quando nós chegamos ela estava trabalhando ao redor da casa fazendo tarefas domésticas. Havia um orgulho silencioso com ela e Izra se sentou numa postura perfeita durante a entrevista. Quando crianças mais novas na família provocavam bagunças ela os reprimia e eles a respeitavam. Ela foi gentil e direta em me contar a sua história. Ela parecia uma pessoa forte. Mas quando a entrevista estava terminando a família começou a discutir o que aconteceria no seu futuro. Todos eles concordavam que seria difícil encontrar um marido para uma menina com apenas um braço. Foi a primeira vez que eu vi o espírito de Izra se quebrar. Seus lábios tremeram e ela virou sua cabeça para o chão. Foi algo terrível de testemunhar<sup>142</sup>.

O indivíduo anônimo, retratado em imagens como a de Izra, está revestido de coletividade. “Ele”, enquanto indivíduo retratado, é, na verdade, “muitos”, “vários”, de modo

<sup>141</sup> Dimensões: 23,5 X 15,5 cm. Texto: ABU FALOOS, FEBRUARY 2, 2003. Twelve-year-old Isra lost her right arm when her village, Abu Faloos, was hit with an American bomb during an attack in the “no-fly zone” in southern Iraq in 1999. Five other children were injured and four were killed. The United States bombed Iraq regularly over a twelve-year period, in part to “soften up” Iraqi air defenses in preparation for the 2003 invasion.

<sup>142</sup> Tradução livre. Comunicação pessoal com o autor. Texto disponível no APÊNDICE D.



que a sua experiência individual ajuda a traduzir o coletivo. Mas também é um pouco mais que isso: é o anonimato que facilita e permite a identificação do leitor, pois “ele”, que são “muitos”, também somos todos “nós”. Conforme observou muito bem Susan Sontag (2004, p. 49), a dor é mais perceptível em retratos de pessoas normais.

Pode-se muitas vezes ficar chocado, envergonhado ou temeroso diante da dor “dele”, pois ela pode ser universalmente aplicável a todos. A falência da sociedade “deles”, “lá”, em “outro lugar”, que sucumbe ao tempo, à violência e às mudanças, é também extensível a todas as outras. A morte “deles” revela a finitude e a fragilidade de toda humanidade diante da sociedade, do poder e da guerra. Esta projeção (interacional/comunicacional) através da imagem revela uma das mais destacadas funções do fotojornalismo de guerra, ou seja, a sua efetividade depende da sua habilidade em mobilizar as preocupações da cultura na qual elas operam; as fotografias podem fazer “confissões involuntárias” sobre as mais profundas preocupações das suas sociedades (BROTHERS, 1997).

Kael Alford comenta sobre a sua escolha de fotografar os civis anônimos no Iraque:

Freqüentemente existe esperança em circunstâncias difíceis ou dolorosas. Às vezes a experiência da esperança é mais emocional, tocante quando nós também sofremos junto. Eu tenho escutado pessoas contarem histórias de sobre como após o fim de uma longa guerra ou conflito, a vida parece menos cheia de momentos verdadeiros e alegres ou como a vida parece ter menos sentido. [...] Políticos funcionam no mundo de palavras e idéias. [...] Eu fiz imagens de circunstâncias e pessoas comuns porque é onde eu mais aprendo sobre o lugar e suas pessoas e onde as forças mais afetam suas vidas. [...] Como seres humanos, eu acho que nós temos instintos comuns. Eu tenho visto isso observando reações similares de pessoas em cantos muito diferentes do mundo. Nós podemos não nos expressar do mesmo modo, mas nós todos temos o anseio de sobreviver e o anseio de proteger e defender as coisas que nós amamos ou precisamos. [...] Eu respondo às coisas que eu vejo, estes momentos humanos comuns, a história visual revelada e eu tento documentar tais momentos. Com essas imagens de vida comum, eu estou tentando compartilhar a experiência do que é ser um ser humano naquela época e lugar<sup>143</sup>.

No contexto da guerra, esta circulação pública de saberes, a produção de sentidos, as interações e respostas derivadas através do fotojornalismo são extremamente importantes, pois dão visibilidade à opacidade da violência arbitrária, ao anonimato da morte, à irracionalidade da guerra. Ao longo do século XX centenas de pessoas – civis anônimos na sua grande maioria – morreram ou tiveram suas vidas modificadas pelas guerras. Muitas vezes nada se sabe sobre eles.

Sempre existe a possibilidade de que a morte seja a conseqüência última de um ato de violência. [...] Aos mais desgraçados – entre eles centenas de milhões de pessoas só no século XX – arrancaram-lhes a “morte individual”, obrigando-os a perecer no anonimato; despossuíram-os até da morte, e com ela arrancaram a possibilidade de

<sup>143</sup> Tradução livre. Comunicação pessoal com a autora. Texto disponível no APÊNDICE C.

fazer um inventário de seu passado, seu presente e futuro. [...] Em algum lugar seremos uma mera estatística para outras pessoas; se tivermos sorte, alguém, entre nossos parentes, amigos, colegas ou amantes, guardarão nossas fotos e os pertences mais queridos; mas o certo é que os que padecem de uma morte violenta são empurrados para o abismo (KEANE, 2000, p. 64).

A fotografia dos anônimos, sua visibilidade através de um processo midiático que circula na sociedade, pode (entre outras coisas) devolver a eles um sentido público para a sua existência (ou o seu fim) e uma memória para as suas vidas. De certo modo, todos os variados acontecimentos relacionados com os anônimos só passaram a ter inteligibilidade pública no momento que foram objetivados no discurso fotojornalístico. Isso permite (pelo menos, mas não apenas isso) um reconhecimento que coisas – às vezes terríveis – acontecem e que não podem ser ignoradas ou simplesmente toleradas. Para o leitor, a partir do que afirmou Chris Hedges (2003), conhecer o *Outro* liberta a si mesmo das abstrações nacionalistas que os desumanizaram – é um encontro com a humanidade comum, uma ampliação dos universos morais. O leitor se vacina contra o culto da morte que domina as sociedades em épocas de guerra e passa a se preocupar com outro ser humano. Isto é algo específico do discurso, pois ele estabelece relações entre o indivíduo e a sociedade.

## 5.6 Olhares sobre a cultura

As fotografias classificadas como “quotidiano” e “aspectos culturais” apontam para duas atitudes divergentes e paradoxais em relação aos enquadramentos da guerra – elas representam ao mesmo tempo a idéia de uma ruptura e de uma continuidade da vida social. A ruptura está associada às imagens onde é possível perceber mais nitidamente as mudanças drásticas, traumáticas e destrutivas na vida social (como as filas para se conseguir água). Por outro lado, a continuidade é percebida nas imagens que registram o esforço de reconstrução, bem como as manifestações da cultura através dos hábitos, costumes e tradições. Aparentemente, tais fotografias, enquadradas como “quotidiano” e “aspectos culturais”, parecem representar de modo abstrato a própria passagem do tempo, a transcendência, a inevitabilidade das mudanças sociais, mas também reintroduzem profundamente no discurso da guerra as noções de fracasso, incerteza, agravamento social e racionalidade limitada.



**Fig. 13:** Rita Liestner. *Unembedded*<sup>144</sup>.

Mulheres tomando banho num rio. Crianças turcas correndo ao redor de sua mãe (fig. 13). Homens jogando dominó num jardim. Uma noiva se preparando para um casamento. Crianças ensaiando um teatro. Uma equipe de cinema gravando um filme. Pessoas rindo enquanto brincam numa roda gigante. Mulheres fazendo exercícios com trajés azuis compridos num hospital psiquiátrico. Uma criança urina na cabeça de uma estátua de Saddam Hussein. Essas imagens levantam imediatamente uma questão: o que elas estão fazendo ali, num livro sobre a guerra, cuja a essência é a morte e a destruição? Mais: como é possível reconhecer tais atitudes se não fazem parte da cultura do leitor? Todas as atividades são extremamente familiares: os gestos, as reações, os olhares e as atitudes. Apesar da distância espacial, social e cultural, cada fotografia carrega uma sensação de proximidade, de um gesto comum da humanidade. Por quê?

Os variados discursos midiáticos, como o jornalismo e o cinema, e também uma parte considerável da história da literatura, desempenham efetivamente um papel importante em gravar a(s) guerra(s) na memória da sociedade. São muitos exemplos: descrições precisas e

<sup>144</sup> Dimensões: 30 X 21 cm. Texto: KURDISTAN, APRIL 3, 2003. A Kurdish separatist guerrilla of the outlawed PKK joins her children outside at a secret camp in the mountains of northern Iraq.

horríveis da vida nos campos de concentração como a literatura de testemunho de Primo Levi, Elie Wiesel ou Georges Perec; documentários impressionantes como *O triunfo da vontade* (1934) de Leni Riefenstahl; ou filmes memoráveis como *A ascensão* (1976) de Larissa Shepitko. Por outro lado, além de colonizar a memória, tais exemplos podem criar uma expectativa de leitura e apreensão, ou seja, espera-se (ou talvez deseja-se) “ver” ou “ler” nos discursos sobre a guerra aquilo que já se sabe: que toda guerra é destruidora e mortífera.

No entanto, no discurso do livro (através das fotografias descritas nos parágrafos anteriores) depara-se com uma ruptura desta regularidade discursiva apreendida há muito e cristalizada na memória, e uma outra leitura é endereçada: a essência da guerra é a morte e a destruição, mas não a da sociedade civil. As imagens de cotidiano e aspectos culturais sugerem que mesmo na guerra é possível encontrar, perceber e registrar momentos de ternura, amizade, continuidade da vida, esperança, afetividade. Tais fotografias podem sugerir uma espécie de antecipação, um desejo de retorno ao comportamento social da época de paz. Elas também são um protesto simbólico – uma advertência para que se entenda que a violência e a sociedade civil não podem coexistir pacificamente, pois jamais são compatíveis.

As atitudes dos fotógrafos para documentar a sociedade civil (seus comportamentos, gestos, crenças, etc) são percebidas nas declarações de Thorne Anderson, numa entrevista ao jornal *The Hague Amsterdam Times* em dezembro de 2005, quando comentou:

[...] para mim, meu trabalho não é sobre a guerra. [...] Ele significa realmente o que significa viver nas fronteiras da política estrangeira americana. Tristemente, é justamente isto o que significa um livro de guerra nos dias de hoje, mas eu realmente tento *documentar a condição humana, eu não estou interessado em só seguir o calor da batalha*, pois eu realmente odeio isso<sup>145</sup>.

É provável que este enquadramento da sociedade iraquiana (longe das batalhas e mais próximo da documentação da sociedade civil) tenha sido potencializado e motivado (também) pelo fato que três fotógrafos do livro são estrangeiros: Kael Alford, Thorne Anderson e Rita Liestner. Tal perspectiva atribui aos fotógrafos atitudes reconhecidas e similares na pesquisa antropológica/etnográfica de campo, ou seja, o contato do antropólogo com outra cultura, a atitude do estranhamento derivada, a percepção da diferença, o choque e a interação proporcionam e alimentam a curiosidade para documentar os variados aspectos da vida social. Trata-se de perceber e de endereçar para o leitor o lado humano das tarefas do cotidiano; não apenas imagens “descritivas”, mas aquelas que de fato vasculham o modo de vida dos iraquianos, a intimidade das relações e das sociabilidades, do vivido. Kael Alford e Rita

---

<sup>145</sup> Tradução livre. Disponível em: <<http://www.chelseagreen.com/2005/items/unembeddedcloth/Interview>>

Listner, como foi citado anteriormente, tiveram muita curiosidade pelas mulheres iraquianas, e trouxe fragmentos desta região nebulosa, obscura e pouco conhecida da sociedade iraquiana: os costumes.

O uso de imagens permite captar e transmitir o que não é imediatamente transmissível no plano lingüístico. Certos fenômenos, lembra Sylvia Novaes, embora implícitos na lógica da cultura, só podem se explicitar no plano das formas sensíveis o seu significado mais profundo.

Imagens, tais como textos, são artefatos culturais. É nesse sentido que a produção e análise de registros fotográficos, filmicos e videográficos pode permitir a reconstituição da história cultural de grupos sociais, bem como um melhor entendimento de processos de mudança social, do impacto das frentes econômicas e da dinâmica das relações interétnicas. [...] o uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história cultural, permitindo aprofundar a compreensão do universo simbólico, que se exprime em sistemas de atitudes por meio dos quais grupos sociais se definem, constroem identidades e apreendem mentalidades (NOVAES, 1998, p. 116).

Este aspecto é muito relevante nos processos comunicacionais, pois os fotógrafos do livro se deslocaram do seu centro cultural de referência e foram “lá”, conhecer, documentar, trazer algo das atitudes, dos comportamentos, da cultura do *Outro*. Porém, (e isto é fundamental) percebe-se no endereçamento das fotografias e nos depoimentos do livro uma atitude para aprender com o *Outro*, e não para julgar – um diálogo com a alteridade que parte do fotógrafo e que alcança o leitor.

Os fotógrafos independentes (particularmente os estrangeiros), circulando na sociedade iraquiana, deixaram-se impregnar por aquela cultura por um período de tempo específico. Eles partilharam da vida quotidiana, adquiriram o conhecimento por imersão, e tiveram uma verdadeira “observação participante”. Uma experiência de ordem sensível, individual e biográfica, mas que se torna pública através dos discursos midiáticos. Porém, é pertinente lembrar que as atitudes de observar e documentar a vida social podem aglutinar (também) certas concepções dos fotógrafos estrangeiros – sua ética profissional, pressões institucionais, cultura, ideologia, visões de mundo, concepções morais, etc. Ou seja, podem conter expressões preconcebidas sobre a sociedade iraquiana estruturadas a partir da sociedade dos fotógrafos.

Como se reage diante da alteridade? Um depoimento do fotógrafo Thorne Anderson no livro é um exemplo relevante sobre este debate. Anderson tinha como seu guia e contato o iraquiano Haider, que atuava no exército Mahdi.

[...] nas vésperas do que seria a maior incursão militar americana em Cidade Sadr, Haider me deu doces e uma fotografia. Não havia nenhuma ocasião especial para presentes, e a formalidade da apresentação chamou minha atenção. A fotografia me alarmou muito. Eu nunca tinha visto a esposa de Haider. Eu já tinha ido à sua casa muitas vezes, mas todas as mulheres jovens da casa permaneciam discretamente nos quartos dos fundos [...]. “Para se lembrar de mim,” disse Haider sombriamente quando ele me deu os presentes. Eu entendi que ele estava se preparando para uma possível morte na batalha que se aproximava. Eu não soube como responder. Aquele homem não era mais um contato anônimo. Eu tentei atravessar a barreira cultural, falar com ele nos seus próprios termos. Eu sugeri que ele não precisava ser impaciente; a época e a circunstância do seu martírio e sua entrada no Paraíso estavam nas mãos de Deus [...]. Haider escutou, apertou o presente em minhas mãos, e esperou silenciosamente enquanto eu arrumava meu equipamento para mais um dia de trabalho<sup>146</sup> (ABDUL-AHAD *et al*, 2005).

A história narrada ajuda a situar a guerra num outro plano, numa outra esfera, por assim dizer. Trata-se das motivações individuais, culturais e religiosas do conflito, mas que estão em um nível mais profundo do cotidiano, inacessíveis sem uma predisposição do jornalista de ir “lá”, observar e conhecer; algo que um jornalista enlistado, por exemplo, não teria acesso<sup>147</sup>. A Guerra do Iraque, percebe-se no discurso do livro, não foi apenas um confronto político entre líderes; ela também envolveu o indivíduo comum, sua vivência, sua cultura.

A documentação da vida civil, o cotidiano, o grupo familiar e a cultura é um modo mais interacional (e também sensível) de se perceber e de se denunciar a destrutividade da guerra, uma vez que eles fazem parte da humanidade comum; causar danos a estes elementos básicos da sociedade condena implícita ou explicitamente os Estados envolvidos na guerra, os vetores da violência. Para o leitor, olhar tais fotografias proporciona um questionamento sobre o inútil argumento de se tentar mensurar o impacto de uma guerra apenas no nível econômico. Este, pode ser calculado razoavelmente bem; o impacto humano, social, não.

---

<sup>146</sup> Tradução livre.

<sup>147</sup> Por estarem próximos à população civil e às brigadas de resistência, os jornalistas independentes foram os primeiros a documentar a exacerbação das tensões sociais que decorreram no imediato pós-invasão, principalmente com o aparecimento das insurgências xiita e sunita.

## 5.7 Olhares sobre a destruição

As noções de fracasso e incerteza são particularmente reforçadas pelas imagens da destruição urbana. No ensaio *Semiologia e Urbanismo*, Roland Barthes (1987) parte das observações de Anaximandro, Heródoto, Clístenes, Claude Lévi-Strauss, Victor Hugo e do urbanista Kevin Lynch para propor uma “semântica urbana”. Sobre as relações do homem com o espaço urbano, Barthes argumenta que a cidade deveria ser compreendida como uma linguagem, uma escrita construída com mínimas e discretas unidades de sentido unidas por sua própria lógica e sintaxe. “A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos” (*idem* 1987, p. 184).

Um elemento relevante: o ambiente urbano percebido ou entendido como um discurso, uma linguagem cujo valor é derivado do seu uso, do modo como os habitantes se relacionam com ele e se comportam em seu interior. Barthes concebe monumentos, ruas, praças, enfim, toda a cidade, como uma inscrição do homem no espaço. As cidades – como um espaço humano geral – são tomadas como uma continuidade, uma extensão direta da sociedade civil, elas têm uma legibilidade e o espaço urbano possui uma função simbólica (*idem*, 1987).

Barthes não particulariza no seu ensaio qual é exatamente a simbologia mais ou menos explícita das cidades e seus elementos, porém, de modo preciso, propõe e sugere a busca de sua leitura. As fotografias do livro que descrevem a destruição das cidades, edificações, instalações, ruas, palácios e mercados, sugerem uma leitura metonímica de o Estado e a sociedade iraquiana que se desmoronam, sucumbem e são assolados por um poder, uma força e uma tecnologia de guerra implacáveis. Nas imagens de destruição um “outro mundo” emerge: o subterrâneo aflora (canos, tubos, terra, barro, cabos) e a matéria disforme (arquitetura e estrutura urbana destruídas) passa a fazer parte da cidade, assim, a circulação, a sustentabilidade e a vida social ficam difíceis, agravadas. A destruição urbana provocada pelas bombas e batalhas quebra a sintaxe, o léxico e a própria fotogenia do espaço urbano. O discurso torna-se, então, ilegível e levanta questionamentos sobre a arbitrariedade da violência e da destruição. Se as cidades são vistas genericamente – em qualquer época e lugar – como exemplos de “civilização”, os destroços urbanos endereçam uma forte idéia de retrocesso,

revés, fracasso, incerteza, mas também podem apontar para um novo e longo recomeçar. Como atenta Kael Alford<sup>148</sup>: “frequentemente existe esperança em circunstâncias difíceis ou dolorosas. Às vezes a experiência da esperança é mais emocional e tocante quando nós também sofremos junto”.

O impulso de registrar os vestígios das estruturas originais e documentar a sua demolição, observa Caroline Brothers (1997, p. 117), é sentido de forma profunda pelos fotógrafos no *front* como um desejo de visualizar os efeitos das guerras modernas. No caso das fotografias do livro, elas também são uma prova de que os bombardeios (inteligentes, tecnológicos, pontuais, específicos ou não) aconteceram de fato numa área urbana habitada e não num campo de batalha isolado. As fotografias de cidades arrasadas são um testemunho singular da destruição que uma geração sofreu. Imagens de destruição urbana provocada por tecnologias de guerra são um forte símbolo visual, da mesma forma que exercem enorme fascinação na mídia para a construção de discursos.

Uma das imagens que mais marcaram a iconografia da Guerra do Iraque foi, sem dúvida, a derrubada da estátua de Saddam Hussein na praça Al-Farduss no dia 9 de abril de 2003. Phillip Knightley (2004, p. 543) acredita que esta imagem sobreviverá mesmo quando a guerra deixar de ser um assunto interessante para a mídia. Para o autor, a estátua do líder iraquiano foi enquadrada naquele momento como “o Poder subjugado, humilhado publicamente e destruído”. Na época que a estátua foi derrubada, a imagem foi repetida inúmeras vezes em jornais e canais de televisão ao redor do mundo e muitas vezes acompanhadas de declarações exarcebadas. Robin Andersen (2006, p. 239) cita algumas:

“A imagem diz algo sobre nós enquanto americanos”, pronunciou o *USA Today* (10 de abril de 2003), “sobre o nosso espírito de determinação, nossa crença em ajudar”. Ceci Connelly do *Washington Post*, entrevistada no canal Fox News (9 de abril de 2003), foi uma dos muitos que comparou [a queda da estátua] com a derrubada do Muro de Berlim: “O tipo de coisa que é pura expressão emocional, não coreografada, não manipulada, como muitas coisas parecem ser hoje em dia”. O *Chicago Tribune* (10 de abril de 2003) descreveu “uma multidão de centenas de iraquianos” e continuou, “este foi um dia em que a neblina da guerra se dissipou. E o mundo todo pode ver a verdade”<sup>149</sup>.

Contudo, a derrubada da estátua não foi um evento espontâneo da guerra. Existiam várias estátuas de Saddam Hussein em todo o Iraque quando as forças da coalizão invadiram, e muitas eram lavadas todos os dias pela manhã por funcionários do antigo governo. No dia 9 de abril, poucas pessoas assistiam a lavagem da estátua de Saddam Hussein na praça Al-Farduss, mas a diferença desta em relação às outras é que ela ficava exatamente em frente

<sup>148</sup> Comunicação pessoal com a autora. Texto disponível no APÊNDICE C.

<sup>149</sup> Tradução livre.



ao hotel Palestine, onde estavam os correspondentes do mundo todo. Um tanque M-80 da coalizão colocou uma corrente no pescoço e derrubou a estátua. Sobre seu rosto, inicialmente foi colocada uma bandeira americana e logo após substituída por uma bandeira iraquiana. A cena foi registrada por vários correspondentes e imediatamente retransmitida no mundo todo. Porém, alguns comentaristas da BBC brincaram afirmando que a “multidão” que se formou em volta da estátua era composta, de fato, por centenas de jornalistas ávidos por imagens daquele tipo (KNIGHTLEY 2004, p. 545).

A derrubada da estátua levanta algumas observações sobre a mediatização da sociedade e o papel da mídia e dos jornalistas em época de conflitos. A importância descomunal dada ao evento foi impressionante – e também paradoxal, contraditória, e até mesmo irônica, visto que do ponto de vista militar, derrubar uma estátua não possui nenhum sentido estratégico (vale lembrar que a guerra não acabou a partir daquele momento).

As tecnologias de comunicação que permitem a transmissão mundial “ao vivo” oferecem ao público um tipo de enunciação discursiva extremamente forte e que são traduzidas numa máxima: os expectadores estão testemunhando “a história sendo construída na sua frente”. A emissão “ao vivo” é um instrumento que serve à mídia, observam Marc Ferro e Dominique Wolton (1997, p. 144), um instrumento de fortalecimento, uma demonstração subjetiva de força e poder, no sentido que permite mostrar a superioridade da instância midiática sobre outras instâncias da sociedade, como as que tomam as decisões políticas e/ou militares. Para os autores, as transmissões “ao vivo” permitem que a mídia dê “lições” a outras instâncias da sociedade pois apresenta informações que acabam acontecer e que as outras instâncias não possuem ou jamais terão qualquer acesso – uma forma singular de poder que pode se aglutinar aos discursos.

As transmissões “ao vivo” fazem parte de um problema que permite considerar o “fundamento da concepção ocidental de informação jornalística” (FERRO, WOLTON, 1997). Trata-se da idéia simples, ainda que cada vez mais discutível, de que quanto mais perto se estiver de um fato, mais verdade se dirá sobre ele; quanto mais perto estiver de um acontecimento, mais objetiva será a informação dada. No entanto, tem-se observado que durante as guerras mais recentes pode haver saturação de informação – imagens, comentários, gráficos, testemunhos, etc –, sem que isso corresponda a um entendimento mais completo dos eventos. E isto ocorre por uma razão: confundiu-se a maneira de tratar a informação ao vivo com a própria construção da informação. Para os autores, a quantidade incrível de imagens,

sons, comentários, não permite necessariamente compreender melhor um acontecimento (*idem* 1997, p. 148-149).

Em 15 de maio de 2003, Ron Martz, jornalista do *Atlanta Journal-Constitution*, escreveu no *Editor and Publisher* on-line:

[...] enquanto eu escrevia uma história sobre “uma sangrenta batalha nas ruas de Bagdá”, parecia que os espectadores estavam assintindo pela manhã jubilosos marines e civis iraquianos derrubarem estátuas de Saddam Hussein no lado oriental do Rio Tigre. Alguns leitores, acreditando que toda Bagdá era como aquilo, estavam lívidos. Eles não compreendiam o fato que, no lado ocidental do rio, batalhas duras estavam acontecendo. Porque eles não estavam vendo na televisão, não estava acontecendo<sup>150</sup> (*apud* ANDERSEN 2006, p. 239).

A derrubada da estátua não é o único exemplo que sugere uma leitura metonímica do Estado iraquiano (e sua sociedade) que se desmorona com a invasão. A destruição dos palácios presidenciais, citados como exemplos de tirania, luxo e exagerado gosto pessoal de Saddam Hussein, também recebeu destaque nos noticiários na mídia internacional, principalmente quando começaram os bombardeios americanos em Bagdá (19 de março de 2003) ou quando as tropas da coalizão se instalaram neles (7 de abril de 2003). Da mesma forma, quando os tanques britânicos derrubaram muros com imagens de Saddam Hussein (na BBC de Londres) ou os soldados curdos (aliados da coalizão) atiraram em placas com fotografias do ex-presidente em Mosul. A dessacralização de certos símbolos do regime foi uma imagem ideológica muito forte não apenas por descrever visualmente o desmoronamento do poder de Saddam Hussein, mas também (talvez principalmente) porque abasteceu o discurso da mídia internacional com imagens de civis iraquianos surpresos, receosos, atônicos, alegres e espontâneos apoiando a coalizão (TRIVUNDZA, 2004, p. 488).

Todavia, no discurso do livro, as fotografias de destruição urbana sugerem uma outra leitura, menos política e “conquistadora” por assim dizer. Algumas imagens enquadradas nesta categoria temática apresentam uma curiosa semelhança e regularidade composicional: uma solitária figura humana cercada pela destruição (fig. 14). Às vezes, estas figuras estão voltadas para o fotógrafo (leitor), como se fossem surpreendidas vagando sobre os escombros. Outras vezes, estão de costas, e parecem absortas e alheias em pensamentos. Contudo, a presença da figura humana numa imagem, independente da sua proporção em relação aos elementos arquitetônicos e à paisagem natural, sempre atrai a atenção do olhar e põe em contraste a dimensão humana e sua fragilidade diante da destruição. Civis fotografados de

---

<sup>150</sup> Tradução livre.

forma repetida nas ruínas de suas casas destruídas tornam-se uma metáfora para o desmoronamento estrutural de suas vidas.



**Fig. 14:** Kael Alford. *Unembedded*<sup>151</sup>.

As relações evocadas nas fotografias pela proporção entre o tamanho da figura humana e a arquitetura destruída é um detalhe relevador. Tais relações aparecem em vários momentos nas fotografias do livro, e também remetem para representações na história das artes plásticas e em outros discursos midiáticos. Certas fotografias do livro lembram às vezes os cárceres e a arquitetura gigantesca e fantasiosa de Giovanni Piranesi<sup>152</sup>, onde as figuras humanas aparecem numa escala tão diminuta e ínfima que endereçam uma grande sensação de absoluta solidão e incerteza (fig. 15).

<sup>151</sup> Dimensões: 23,5 X 15,5 cm. Texto: BAGHDAD, MARCH 26, 2003. A dust storm an eerie orange light over a house destroyed by U.S. cruise missiles in one of the first attacks of the “shock and awe” bombing campaign.

<sup>152</sup> Giovanni Battista (ou Giambattista) Piranesi (1720-1778). Artista italiano famoso por suas ilustrações arquitetônicas.



**Fig. 15:** Gravura de Giovanni Piranesi.

Ao longo do século XX sempre houve registros da destruição urbana provocada pelas guerras. No início de Segunda Guerra Mundial, aviões nazistas bombardeavam Londres todas as noites durante oito meses. A *The Illustrated London News*, principalmente ao longo do ano de 1940, publicava regularmente imagens da destruição provocada pelos ataques, dos civis que se escondiam nas linhas do metrô para se protegerem e de Sir Winston Churchill visitando os destroços (fig. 16).

Uma das imagens mais conhecidas da Segunda Guerra Mundial é a bomba de Hiroshima – não apenas os filmes e fotografias do momento exato que explosão acontece (o ponto de vista dos pilotos no avião), mas também as terríveis imagens da colossal destruição urbana provocada e dos sobreviventes amontoados nos hospitais. O que é surpreendente é que sem o registro visual de tais acontecimentos, bem como a sua enorme circulação pública através dos discursos da mídia ao longo dos anos, seria praticamente impossível reconstruir o que aconteceu e aglutinar a isso a ameaça de fim que as gerações futuras sentiram. Não haveria sequer um debate público sobre as razões de tais atos em época de guerra ou uma memória visual dos eventos. Se, por hipótese, restassem apenas relatos escritos, qual seria a força deles?



**Fig. 16:** *The Illustrated London News*, 1940.

Ainda na Segunda Guerra Mundial, Karl Hugo Schmölz (1917-1986), fotógrafo alemão, em 1946 fez extensas fotografias da cidade de Colônia, arrasada durante a Segunda Guerra Mundial. Apesar da beleza composicional das fotografias, causa um certo desconforto observar a grande ponte de Hohenzollern partida ao meio com os vergalhões expostos ou a vista da Praça Wallraf, feita a partir da catedral de Colônia, com a sua arquitetura parcialmente destruída. Hermann Claasen (1899-1987) também documentou os bombardeios aliados nas cidades alemãs. Sua busca do “essencial no cotidiano” tornou-o um extraordinário cronista dos horrores da guerra. Sua fotografia *Cristo em ruínas* (1945) é um testemunho forte do que restou das cidades alemãs após a guerra.

No livro *Unembedded*, uma fotografia que mais consegue aglutinar, talvez paradoxalmente, as noções de rompimento, fracasso, continuidade da vida social, esperança difusa e identidade nacional é de Ghaith Abdul-Ahad (fig. 17), feita em Najaf, em 7 de agosto de 2004. Nela um soldado xiita com uma bandeira do Iraque enrolada em si caminha por um antigo mercado completamente destruído nos combates com os Marines americanos. Sob os destroços, as fumaças do incêndio ainda permanecem.



**Fig. 17:** Ghaith Abdul-Ahad. *Unembedded*<sup>153</sup>.

O homem está de costas, de modo que não é possível identificá-lo. Isso reforça a simbologia da fotografia, pois a imagem também está associada à ideia de anonimato que foi apresentada anteriormente – “ele” também é “muitos”. Porém, neste caso, por estar enrolado a uma bandeira do Iraque, o homem representado endereça uma leitura de identidade nacional. A batalha de Najaf foi o pior confronto das forças da coalizão desde a queda de Bagdá em abril de 2003 e esteve ligada ao clérigo xiita Muqtada al-Sadr e seus seguidores, o exército Mahdi. Depois de intensos combates ao redor da mesquita Imam Ali e no cemitério de Wadi al-Salaam, o governo da coalizão aceitou negociar com o exército Mahdi. A fotografia de Abdul-Ahad registra este momento (o fim dos confrontos), mas, como muitas fotografias de guerra, parece transcender o acontecimento em si. Provavelmente, se não fosse a legenda da fotografia, não seria possível ligar a imagem ao acontecimento no qual reporta.

Outra fotografia que evoca variadas reflexões também é de Ghaith Abdul-Ahad – uma das últimas do livro (fig. 18). Ela parece aglutinar, com um forte apelo estético, sentimentos

<sup>153</sup> Dimensões: 15,5 X 23,5 cm. Texto: NAJAF, AUGUST 7, 2004. An Iraqi Shiite fighter drapes himself in an Iraqi flag as he walks through a market-place destroyed during clashes with U.S. Marines.

de solidão, indignação e transcendência do tempo. Um iraquiano observa os escombros de uma mesquita xiita. Ele está completamente indiferente à presença do fotógrafo – os únicos que estão voltados para ele (o fotógrafo/leitor) são as crianças que se aglomeram num buraco na parede à esquerda. Fica-se a observar a figura iluminada pelo raio de sol, suavemente emoldurada por um jogo de claro e escuro como uma pintura de Caravaggio<sup>154</sup>. Existe um silêncio envolvendo a cena e tenta-se imaginar os pensamentos daquele homem, mas eles sempre escapam. Ele, que contempla em silêncio a destruição, os destroços e os livros no chão, transfere para leitor um pouco da sua solidão e da dimensão humana diante da tragédia. No livro, a experiência estética desta fotografia está situada longe da esfera do discurso comum; é uma descarga afetiva capaz de mobilizar a reflexão: um conceito que relaciona conhecimento e verdade, pois a atividade fotojornalística está unida com a experiência estética e configurou um âmbito comum.



**Fig. 18:** Ghaith Abdul-Ahad. *Unembedded*<sup>155</sup>.

As fotografias do livro *Unembedded* endereçam uma leitura da destruição física do espaço urbano como uma extensão direta da vida civil. E este endereçamento é compatível com os aspectos ressaltados anteriormente: é o impacto da destruição na vida dos anônimos.

<sup>154</sup> Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) pintor italiano. Normalmente é identificado como um artista Barroco, estilo do qual ele é o primeiro grande representante.

<sup>155</sup> Dimensões: 31,5 X 21 cm. Texto: BAGHDAD, FEBRUARY 5, 2005. An Iraqi man stands in the debris of a bomb blast that destroyed the Shiite al-Tawheed mosque. Witnesses said masked men planted explosives around the building early in the morning and then blew it up.

Ligar o espaço urbano à vida civil exprime a dimensão humana da tragédia. De acordo com Caroline Brothers (1997, p. 117):

Fotografias como essas, e de fato todas aquelas que registram a evidência física da destruição no espaço urbano, representam uma continuação de um dos mais importantes e primordiais propósitos da fotografia: o consciente registro do presente que desaparece a fim de resgatá-lo do esquecimento absoluto – o encontro da fotografia [seus aspectos de conservação e registro] com a nostalgia. Provas de existência, marcadas no interior do ato de registrar, são a *raison d'être* [...] da fotografia de guerra de qualquer lugar, onde o processo de aniquilação é muito mais acelerado e o desejo de pelo menos preservar o registro fotográfico é um fim em si mesmo<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Tradução livre.



## 6 NARRATIVAS DA GUERRA SOBRE A VIOLÊNCIA E A MORTE

Todo o capítulo anterior foi, de certo modo, uma abordagem mais geral do discurso do livro *Unembedded*. Agora, inicia-se o segundo momento da análise, onde será feita uma observação mais fina, seletiva e pontual do discurso do livro. Trata-se de fotografias singulares, difíceis de ser ignoradas e que endereçaram leituras específicas, questionamentos variados, diálogos com outros discursos, etc. Conforme já foi dito, acredita-se que a análise de tais fotografias permitirá um aprofundamento na especificidade do discurso do livro, seus aspectos mais subjetivos e interacionais.

As escolha de tais fotografias teve como critério a reação emocional e subjetiva do pesquisador (neste caso, assumindo-se na postura de um leitor) diante de certas imagens do livro. A rigor, várias fotografias mereciam uma análise mais detalhada, mas foi preciso escolher apenas algumas. As imagens a seguir, envolvendo narrativas sobre a morte e a violência, foram as que mais efetivamente produziram impactos, inquietações e dúvidas.

### 6.1 Shoala, 28 de março de 2003

Duas páginas do livro *Unembedded*. Na direita, no canto superior, vê-se a fotografia<sup>157</sup> de uma menina de oito anos morta sobre uma mesa de um necrotério. Na página ao lado, outra fotografia, bem maior<sup>158</sup>, onde um grupo de homens ameaça e protesta diante de soldados americanos – um míssil havia disparado por acidente e matado vários civis. No centro desta fotografia, o olhar irritado de um homem e sua mão levantada num gesto de ameaça interpelam o leitor e traduzem o sentimento geral de indignação. Seu olhar parece dizer “como?”, “por quê?”, “vejam o que aconteceu!”.

<sup>157</sup> ANEXO C. Dimensões: 16,5 X 11,5 cm. Texto: SHOALA, MARCH 28, 2003. An eight-old girl, killed in a U.S. bombing raid, is washed for burial.

<sup>158</sup> ANEXO C. Dimensões: 32,5 X 20,5 cm. Texto: ZAFRANIA, APRIL 26, 2003. Angry residents of Zafrania confront U.S. soldiers guarding an ammunition stockpile after an accident launched a missile that killed people in nearby houses.

As fotografias estabelecem relações entre si num discurso, dando força tanto para a construção de uma identidade discursiva (uma modalidade particular de existência) quanto para o estabelecimento de sentidos atribuídos na sua leitura. A partir de Foucault (1972), percebe-se que as fotografias não são elementos neutros e independentes no discurso; sempre fazem parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio das outras, apoiando-se nelas e se distinguindo delas: integram-se sempre em um jogo encunativo. No discurso, fotografias têm entorno de si um campo de coexistências, efeitos de série e sucessão, uma distribuição de funções e de papéis (*idem*, p. 124).

Na fotografia da esquerda percebe-se ímpeto do protesto e através da figura central o leitor é conduzido a uma observação mais detalhada da fotografia da menina morta. As fotografias não foram produzidas no mesmo local e data. A da menina foi feita em Shoala no dia 28 de março de 2003. A dos homens, por outro lado, é de 26 de abril de 2003, em Zafrânia. As duas fotografias são de Kael Alford, mas a que interessa mais especificamente é a da menina.



**Fig. 19:** Kael Alford. *Unembedded*.

Na verdade, existe uma outra imagem que compõe o mesmo acontecimento. Nela, um pai e seus dois irmãos se desesperam diante do corpo da menina. Ela havia morrido quando um míssil americano atingiu um movimentado mercado público num bairro xiita ao norte de Bagdá<sup>159</sup> – neste ataque, 52 civis foram mortos. A outra fotografia é a que está reproduzida abaixo e onde se pode ver o corpo nú e estranhamente pálido da menina morta. Uma mulher vestida de preto tem as mãos sobre o cadáver, como se estivesse rezando. Imediatamente se percebe um contraste forte entre as duas figuras: uma está de preto, marcada pela idade, mas viva; a outra é uma criança, nua, pálida e morta (fig. 19).

Além deste contraste visual, tem-se a sensação de um movimento ininterrupto na fotografia. Tal movimento é reforçado por quatro detalhes: a mão segurando uma estopa que invade o enquadramento à esquerda; a mulher de preto que permanece próxima ao corpo (estaria rezando? lamentando?); a bacia que despeja água continuamente sobre a cabeça da menina (um ato que simbolicamente está ligado ao batismo, ao início da vida, mas que neste caso, de forma antônima, trata-se da lavagem do corpo para o enterro). O último detalhe é justamente aquele que mais incomoda e choca: o rosto da menina, sua expressão e seu olhar sem vida que perseguem indefinidamente o leitor. Um olhar vago, cansado, infinito e que aponta para um ponto impreciso à frente. Procura-se fugir deste olhar, mas ele continua captando a atenção, interpelando o leitor: ele não se fecha, não termina nunca. O olhar, algo tão exclusivo da natureza dos vivos, desta vez está presente em um corpo sem vida. O cadáver, quase sempre observado com atenção para tentar se entender a morte, confirmá-la com os próprios olhos ou pelo menos remediá-la de alguma forma, desta vez está “olhando”. Sabe-se que a fotografia não é a coisa em si e que a menina não pode ver o leitor – nem no momento da tomada do registro isso era possível. E, no entanto, ela olha – a morte olha, como se estivesse flagrando a curiosidade dos vivos. E isto incomoda.

Outro detalhe nestas duas fotografias do livro são as mãos e os braços. Vê-se dez mãos e cada uma delas expressa uma atitude e uma ação diferente: seguram uma estopa, apontam para o céu, estão estendidas sobre o cadáver da menina, despejam água (não se “vê” estas mãos, mas se sabe que estão “ali”), etc. Junto com a variada expressão dos rostos, as mãos carregam uma forte expressividade comunicacional em ambas fotografias – elas estão intimamente ligadas num jogo enunciativo.

---

<sup>159</sup> Esta fotografia não está na mesma página da análise. Como o livro *Unembedded* não apresenta numeração de páginas, torna-se difícil sua localização. Ver ANEXO C.

As fotografias não são como o cinema ou a televisão que, além do movimento, possuem som em suas mensagens<sup>160</sup>. Contudo, mesmo sendo difícil traduzir em palavras exatas, a enunciação produz uma estranha experiência sensitiva e através dela pode-se conceber o “som” dessas fotografias; é no nível da experiência sensitiva que também se percebe a sensação de movimento. Na imagem da esquerda (os homens), imagina-se (ou se escuta?) os gritos constantes de protesto, as vozes, a multidão na rua, o barulho da cidade. Por outro lado, a imagem da direita (a menina morta) está misteriosamente cercada por um silêncio constrangedor, uma mistura de respeito, perplexidade e desconforto.

John Keane, referindo-se à fotografia de uma menina que corre com o corpo queimado durante a Guerra do Vietnã (fotografia de Huynh Cong ‘Nick’ Ut), traz uma importante reflexão sobre o grito nas fotografias, tanto na ordem da enunciação quanto das possíveis leituras que se atribuem a eles:

[...] esses gritos produzem efeitos imprevistos. Os protagonistas nunca sabem se os escutam, muito menos se os compreendemos; e é provável que nisso resida a sua força. O grito expressa mais que a palavra, não só porque rompe o silêncio que rodeia a violência, mas também pelo alcance militante da sua gramática. Os gritos [...] estão acima do sentido lingüístico, prolongam seu eco nos ouvidos do espectador, e deixam em suspenso para sempre um significado que nunca podemos decifrar completamente. O grito se mantém indefinidamente, para que o escutamos, para que possamos entendê-lo e remediá-lo. [...] Às vezes – talvez sempre –, os gritos das vítimas traçam perguntas sobre a responsabilidade dos que olham ou escutam (2000, p. 149).

Keane traz importantes inferências sobre os gritos nas fotografias; mas, e o silêncio? Como foi ressaltado, ao observar a fotografia da menina morta o leitor pode ser tomado (através de uma experiência sensitiva, da ordem da percepção) por um silêncio contemplativo. Mas o que esta reação significa? O que comunica? Respeito? Dor? Indignação? Perplexidade? O silêncio que envolve esta fotografia pode ser um pedido de atenção, da mesma forma que os gritos. A referencialidade visual da morte encontra o leitor através do olhar da menina, e o corpo que se vê choca com a sua imobilidade, seu mistério do fim e sua expressão incômoda. Por outro lado, na cultura ocidental é comum se portar diante dos mortos com um gesto de silêncio e respeito – os velórios, o luto e a saudade são todos acompanhados de silêncio. A fotografia não é a realidade em si, porém algo da essência do acontecimento atravessa a referencialidade aparente da imagem, sendo que os aspectos abstratos da cultura e do comportamento provocam leituras (ECO, 2001; ECO, 2003). É possível que o leitor se

<sup>160</sup> Este assunto foi tratado no capítulo teórico. No exato momento da conversão (o ato de fotografar), opera-se um corte: uma interrupção do tempo, um congelamento da ação, uma vez que não existe movimento na imagem fotográfica (embora muitas vezes seja possível ‘percebê-lo’ através da experiência sensitiva/visual da ordem da percepção cognitiva). Além disso, a fotografia elimina qualquer informação do real que não seja suscetível de ser convertida em termos óticos, como o som, o odor, a temperatura, etc, em síntese, apenas um fragmento da imagem é apreendida.

aproxime desta fotografia com uma postura semelhante aos hábitos quotidianos: para olhar, perceber e tentar entender o fim da vida, porque algo da morte permaneceu na imagem.

Norbert Elias em *A solidão dos moribundos* (2001, p. 40) faz uma breve observação sobre o silêncio e os mortos:

[...] a solenidade com que funerais e túmulos são cercados, a idéia de que deve haver silêncio em torno deles, de que se deve falar em voz abafada nos cemitérios para evitar perturbar a paz dos mortos – tudo isso são realmente formas de distanciar os vivos dos mortos, meios de manter à distância uma sensação de ameaça. São os vivos que exigem reverência pelos mortos, e têm suas razões. Essas incluem seu medo da morte e dos mortos.

O leitor olha a fotografia em silêncio, e as palavras de Jean Ziegler (1977, p. 129) parecem traduzir em um nível mais abstrato o pensamento: “minha consciência não viverá jamais a experiência de sua morte, mas viverá a vida inteira com uma figura empírica da morte. [A consciência] conhece apenas a morte dos outros, e a angústia de ter que enfrentá-la”. Edgar Morin, em *O homem e a morte* (1988, p. 58), também observa que:

[...] é a individualidade humana que se mostra lúcida à sua morte, que é por ela afetada traumáticamente, que tenta negá-la elaborando o mito da imortalidade. E essa lucidez não é a tomada de consciência do conhecimento específico, mas sim um conhecimento propriamente individual: uma apropriação da consciência. A consciência da morte não é algo de inato, mas sim produto de uma consciência que compreende o real. É somente “por experiência”, como diz Voltaire, que o homem sabe que tem que morrer. A morte humana é uma aquisição do indivíduo.

Morin não determina como a consciência compreende o real ou, de outra forma, como o homem adquire a consciência da morte. A “experiência” é adquirida através de processos interacionais – o homem pode conhecer e tomar consciência da morte (sua e dos outros) através de variados discursos sociais, um deles os midiáticos.

A análise desta imagem está ligada aos enquadramentos teóricos e metodológicos estabelecidos anteriormente. Conforme foi ressaltado, Foucault (1972, p. 148) observa que diferentes discursos remetem uns aos outros, entram em convergência e carregam significações que podem ser comuns a toda uma época. Assim, a leitura desta fotografia pode ser estabelecida através de uma série de outros discursos cristalizados há muito no imaginário<sup>161</sup>. Quando foi apontado que a água que corre se associa ao batismo e que o

<sup>161</sup> Relembrando um aspecto metodológico da leitura de imagens, apontado por Roland Barthes, que foi destacado no capítulo 2: “[...] a fotografia, evidentemente, só é significativa, porque nela existe um conteúdo de atitudes estereotipadas que constituem elementos cristalizados de significação [...]; uma ‘gramática histórica’ da conotação deveria, pois, procurar seu material na pintura, no teatro, nas associações de idéias, nas metáforas usuais etc., isto é, precisamente na ‘cultura’” (BARTHES, 1990a, p. 16-17). O código de leitura de uma imagem fotográfica é sempre histórico e cultural. Código em que os signos são gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos sentidos em virtude dos usos de uma determinada sociedade. Na leitura da fotografia projeta-se sentimentos e valores “eternos”: a leitura da fotografia é sempre histórica e depende sempre do “saber” do leitor. Reencontrar o código da conotação seria isolar, recensar e estruturar

silêncio da imagem está próximo de uma atitude semelhante diante dos mortos, tratava-se de uma referência a tais discursos, códigos culturais e comportamentos (ECO, 2001; ECO, 2003). Porém, como se verá mais adiante, a imagem que desta análise também está repleta de rupturas simbólicas, inclusive com outros discursos reconhecidos. Duas rupturas já foram destacadas: a mulher viva e a menina morta; a água no batismo e a lavagem do cadáver.

Embora não seja possível saber se a mulher e a criança têm uma relação de parentesco (no texto do livro não existe esta informação), percebe-se que existe uma forte relação entre elas de modo que as duas figuras dominam a fotografia. A imagem da mulher e da criança, juntas, está inscrita num discurso universal e romântico de maternidade, proteção, afeto, início da vida e alegria. A roupa preta da mulher associa-se também à imagem genérica da mulher árabe/oriental, representada de forma habitual com o corpo quase todo coberto. Através desses dois elementos (a roupa e a relação entre as duas figuras) é possível reconhecer uma interseção com o discurso iconográfico do cristianismo ocidental, ou seja, a imagem de Maria, mãe de Cristo. A iconografia de Maria está inserida de forma mais habitual num discurso de perfeição materna, devoção absoluta, pureza e divindade. Da mesma forma, é comum ela ser representada em vestes sóbrias, pesadas, de origem árabe/oriental.



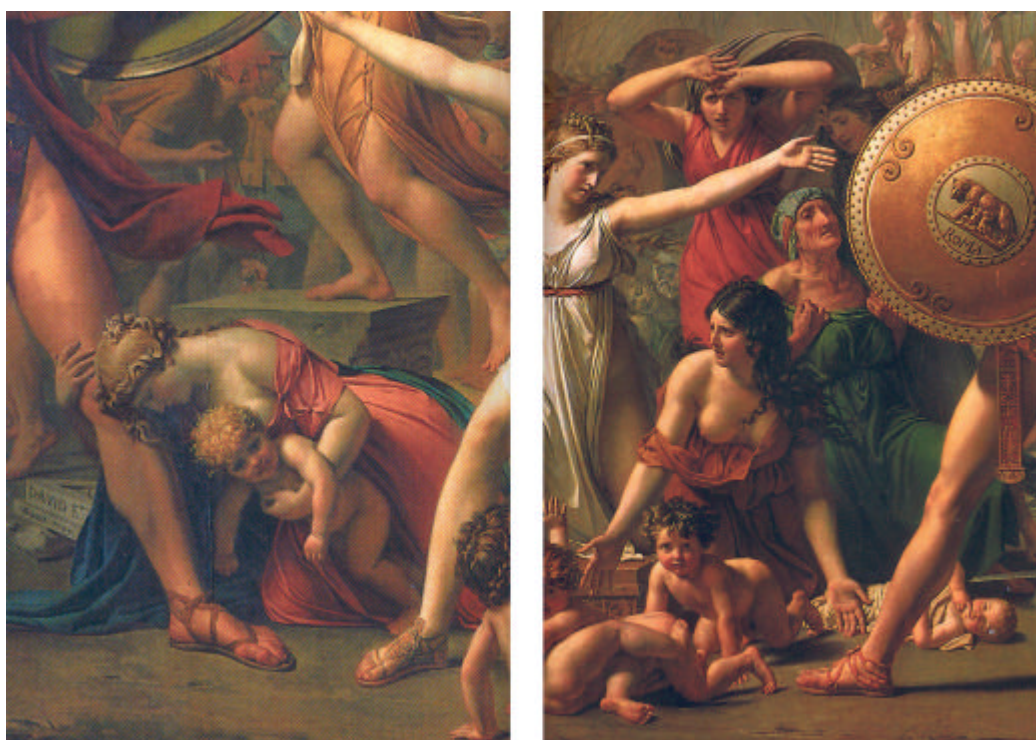
**Fig. 20:** Giotto di Bondone, *A Madona e o Menino*. Rafael Sanzio, *Madona Sistina*.

Na iconografia ocidental, a representação da história e o relacionamento entre Maria (mãe) e Cristo (filho) é recorrente, principalmente em quadros do período renascentista. Neles é possível perceber composições, enquadramentos e figuras que reforçam o discurso da maternidade divina – pela semelhança icônica, tais elementos se aproximam da fotografia em análise. São muito conhecidas, por exemplo, as pinturas *A fuga para o Egito* (c.1303/06) e *A Madona e o Menino* (c.1320/25) de Giotto di Bondone; *O Retábulo Bardi* (1484/85) e *Madona Magnificat* (c.1480/85) de Sandro Botticelli; *Sant’Ana, a Virgem e o Menino* (c.1510) de Leonardo da Vinci; ou *Madona do Grão-Duque* (c.1506) e *Madona Sistina* (c.1513) de Rafael Sanzio (fig. 20).

No entanto, a fotografia rompe radicalmente com este discurso dos quadros renascentistas. Pode-se observar que as pinturas apresentam cores mais vivas e quentes, enquanto que a fotografia tem uma reduzida gama de tons frios, oscilando entre os cinzas e os azulados – além do preto, sem dúvida. Contudo, o rompimento não é produzido apenas pelas diferenças de tons, mas principalmente pelas ações que as figuras representam. Os discursos dos quadros descrevem simbolicamente uma relação de amor, cuidado, infância, maternidade, alegria, vida, etc (ainda que seja universalmente conhecido o destino trágico da criança representada, a crucificação; Sontag (2004) lembra que existe uma longa iconografia da morte relacionada à imagem de Cristo, notadamente voltada para o momento da crucificação). A fotografia, por outro lado, situa o leitor diante de um acontecimento terrível: a criança está morta, a infância acabou, não há nenhuma promessa de futuro e/ou esperança; além disso, as duas figuras estão diametralmente afastadas (aspecto diferente em relação às pinturas), falta a proximidade corporal do afeto e da proteção, o que parece reforçar o rompimento brusco da morte. Neste caso, pela intensidade enunciativa da imagem, o estatuto da fotografia como prova parece se impor de imediato e com uma força singular: isto aconteceu! (BARTHES, 1984) Não há como negar: ela está morta.

O fotojornalismo vem provocando choques com o discurso das imagens mais ou menos idealizadas da infância e da maternidade na iconografia do cristianismo e da Renascença ocidental (lembrando que a idealização da infância não é determinada ou estabelecida apenas pelo discurso dos quadros). E, a rigor, não apenas o fotojornalismo, logicamente, também o cinema, a literatura, etc, provocam indagações desta ordem. Conforme Karen Wells, os quadros citados estão inscritos num amplo discurso icônico do imaginário Ocidental que tem na criança uma personificação da inocência e uma esperança do futuro. “Esta iconicidade significa que numa reportagem de guerra, imagens de crianças são

espaços críticos nos quais narrativas sobre a legitimidade, justificação e conseqüências da guerra estão inscritas” (WELLS, 2007, p. 55). A fotografia de uma criança morta é um choque visual contra as concepções idealizadas da infância: trata-se de uma perda da inocência, o mundo da infância sendo atingido pela guerra dos adultos. Como um símbolo da humanidade comum, a imagem da criança potencializa a contestação do sofrimento e da morte sem nenhuma responsabilidade por suas causas. Ela, a imagem da criança morta, consegue endereçar no leitor uma questão imediata, forte e pungente: quem se deve culpar por tal sofrimento?



**Fig. 21:** Jacques-Louis David. *O rapto das sabinas*. Detalhes.

Imagens de crianças em guerras, mortas, feridas ou perdidas (acompanhadas ou não de seus pais) não são recentes na iconografia ocidental. Por exemplo, Jacques-Louis David<sup>162</sup> iniciou em 1794 a pintura de *O rapto das sabinas*. O tema, retirado da lenda romana, refere-se às mulheres dos sabinos, raptadas como noivas pelos jovens de Roma. Quando um exército sabino atacou Roma, provocando grande derramamento de sangue, essas mulheres intervieram pedindo paz. Observa-se neste quadro uma dramática batalha onde mulheres e crianças

<sup>162</sup> David (1748-1825), pintor francês do período neoclássico. Representou a arte oficial da Revolução Francesa e, mais tarde, do Império Napoleônico.



desesperadas estão justamente no meio da carnificina provocada pelos homens (fig. 21). Outro exemplo é a pintura *Os massacres de Quios* de Eugène Delacroix<sup>163</sup>. Em abril e maio de 1822, durante a guerra de independência da Grécia, 20 mil gregos foram massacrados pelos turcos na pequena ilha de Quios. No ano seguinte, Delacroix decidiu pintar um quadro retratando as atrocidades dos combates. Na tela, pode-se ver o porto em que as tropas desembarcaram e a cidade de Quios, ao fundo. No primeiro plano, como vítimas da violência, animais, mulheres, homens e crianças estão amontoados, abatidos, cansados, perplexos e mortalmente feridos.

O que as duas pinturas põem em relevo é um aspecto importante: a presença e a visibilidade das mulheres e crianças no cenário da batalha, um ambiente dominado pelo gênero masculino. Susan Sontag, comentando o livro *Três guinéus* de Virgínia Woolf, observa:

O livro [...] que veio a público próximo ao desfecho de quase duas décadas de retumbantes denúncias contra a guerra, apresentava a originalidade [...] de focalizar aquilo que era visto como óbvio ou impertinente para ser mencionado, e muito menos para ser objeto de longas ponderações: o fato de que a guerra é um jogo de homens – que a máquina de matar tem um gênero, e ele é masculino. [...] Homens fazem a guerra. Homens (em sua maioria) gostam de guerra, pois para eles “existe uma glória, uma satisfação em lutar” que as mulheres (em sua maioria) não sentem ou não desfrutam (SONTAG, 2004, p. 9-11).

Daniel Hallin (1997, p. 122-123) complementa as observações de Sontag sobre o gênero da guerra ao lembrar que a ideologia política de uma sociedade está vinculada com a suas convicções sobre a identidade sexual. A representação dominante da guerra no discurso da mídia americana das décadas de 1950 e 1960<sup>164</sup> correu paralelo com uma certa definição de virilidade. Dois elementos seriam importantes: a tenacidade e o profissionalismo. Se a guerra é viril, o é antes de tudo porque dá aos homens e à nação a oportunidade de demonstrar que sabem afrontar o perigo e a dor sem fraquejar. A guerra oferece também aos homens a oportunidade de dar mostras de destreza e domínio, de mostrar que são, não só tenazes, mas também profissionais.

O aspecto destacado nas observações de Sontag e Hallin (perceptível também nos quadros) remete para a fotografia em análise, e levanta indagações sobre a constância ou regularidade do discurso icônico (midiático ou não) em usar o gênero feminino e as crianças como fontes particularmente potentes para construir narrativas sobre as conseqüências da

<sup>163</sup> Delacroix (1798-1863) foi um dos maiores pintores do Romantismo.

<sup>164</sup> Este aspecto foi tratado quando se observou a grande militarização da sociedade americana após a Segunda Guerra Mundial (capítulo 4).

guerra; elas são vetores potenciais do resultado direto de atrocidades produzidas pelos homens na guerra. Susan Moeller, no artigo *A hierarchy of innocence*, explica que:

Na representação das guerras [...] crianças (e suas mães) se estabelecem como vítimas ideais, enquanto que os homens, associados com violentas facções políticas, podem ser assassinados ou podem morrer aos milhares sem causar uma agitação de interesse em seu status de vítima. Adultos na mesma situação de crianças atraem menos preocupação e interesse<sup>165</sup> (MOELLER, 2002, p. 49).

Os variados discursos da mídia apresentam uma longa série de imagens contemporâneas ou não onde mulheres e crianças são transformadas em ícones máximos do ultraje, da injúria e do sofrimento nas guerras. Contudo, Moeller observa que há dez, vinte ou até mesmo cinquenta anos atrás, mesmo quando conflitos explodiam repentinamente cercando e aniquilando a população civil em vários países, as crianças eram retratadas menos nas notícias (*idem* 2000, p. 43). Para a autora, as guerras eram enquadradas preferencialmente na perspectiva dos soldados, diplomatas e políticos pois os jornalistas estavam menos atentos às correntes de batalha na vida civil.

As observações de Moeller traçam um panorama amplo e geral, mas é preciso lembrar que a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a Guerra do Vietnã (1965-1975) são momentos diferenciados e especiais no fotojornalismo e aceleraram mudanças na cobertura das guerras. Durante a Guerra Civil Espanhola, por exemplo, Caroline Brothers lembra que o jornal britânico *Daily Worker* publicou, em novembro de 1936, uma primeira página inteira com fotografias dos rostos de crianças mortas durante um bombardeio nazista (BROTHERS, 1997, p. 177). A manchete do jornal: “bomba nazista mata 17 crianças espanholas”<sup>166</sup>. Outro exemplo citado pela autora é a fotografia de uma menina de 10 anos sem uma perna, publicada na revista francesa *Vu* em 2 de setembro de 1936. A legenda da fotografia: “O inocente. Uma comovente imagem: uma criança de 10 anos, sua perna arrancada na explosão de uma bomba, aprende como um pobre e atrofiado inseto a se mover com a perna que lhe restou, gentilmente guiada por um médico do hospital em Luerca. Uma vida arruinada pela implacável guerra civil”<sup>167</sup> (*idem*, p. 177).

Na Guerra do Vietnã houve uma multiplicação de fotografias de crianças perdidas, mortas, gravemente feridas e/ou mutiladas (fig. 22). Nesta guerra, talvez o exemplo mais conhecido seja a fotografia de Huynh Cong ‘Nick’ Ut, da Associated Press – a menina que corre com o corpo queimado após o bombardeio acidental de napalm, em 1972. Outro

<sup>165</sup> Tradução livre.

<sup>166</sup> Tradução livre. Ver ANEXO B.

<sup>167</sup> Tradução livre.

exemplo, é a maior denúncia jornalística da guerra, o massacre de My Lai, feito pelo jornalista Seymour Hersh a partir das fotografias de Ronald L. Haeberle. O massacre aconteceu em 16 de março de 1968 quando militares americanos entraram na vila de My Lai e mataram entre 90 e 130 homens, mulheres e crianças.



**Fig. 22:** Kyoichi Sawada, Vietnã, 1965.

Conforme citado anteriormente, tais imagens, tanto do Vietnã quanto da Guerra Civil Espanhola (além de outras), são fontes particularmente fortes para a construção de narrativas que enquadram as motivações, conseqüências e responsabilidades da guerra. Nelas, os destinos das crianças aparecem como um tema central na representação da vida civil – uma história com crianças é aparentemente transparente em seu sentido. Crianças morrendo ou mortas são ícones. A presença da infância faz que com que não se associe a elas estereótipos e preconceitos relacionados a cor, cultura e/ou política. Crianças mortas personificam uma inocência que foi abusada. Suas imagens atravessam o contexto social, econômico e político de origem para criarem uma reportagem singular, urgente e imperativa (MOELLER, 2002).

Representações de crianças têm um lugar muito específico na iconografia da guerra. Diferente das imagens dos adultos que estão inscritos no interior dos discursos da culpa moral e do cálculo político, imagens de crianças podem ser colocadas num discurso universalizante. Em tal discurso, o mundo das crianças deve ser protegido dos conflitos dos adultos (extendendo-se dos conflitos dos pais para os conflitos

internacionais), e merecem o cuidado e a preocupação de qualquer adulto, sem levar em consideração suas alianças políticas ou nacionais<sup>168</sup> (WELLS, 2007, p. 66).

Imagens de crianças têm sido usadas há muito tempo como conquistadoras da atenção. A imagem idealizada da criança é explorada extensivamente em campanhas publicitárias e capitalizadas exaustivamente em campanhas políticas. Contudo, o uso epidêmico de imagens de crianças para ilustrar assuntos nacionais e internacionais é uma preferência recente. Desde o movimento feminista nos anos 1970, as mulheres têm sido substituídas no discurso da mídia como símbolos e emblemas públicos de bondade e pureza. Em 1996, a feminista Betty Friedan descreveu numa coluna da revista *The New Yorker* a morte de um “velho paradigma de identidade política” e a chegada de um novo paradigma cujo o tema, fortemente unificado, é o problema das crianças. O feminismo perdia força como um aglutinador de referências morais no discurso da mídia.

Na última década ou talvez antes, crianças se tornaram a referência moral no discurso internacional da mídia. Uma vez que as forças ideológicas de abstrações como “democracia” e “liberdade” se dissiparam na política e na sociedade em consequência do fim da União Soviética (a obrigação de “salvar o mundo” desaparecia), as crianças se tornaram o motivo principal para a ação social e pública: evocá-las ajuda e clama um posicionamento num debate público da mesma forma que o reveste de uma construção moral. Sem um senso muito claro de quem precisa de “proteção”, o discurso da mídia e outros atores políticos tentam identificar pelo menos quem é “inocente”. Em muitos casos, crianças têm sido enquadradas como as únicas “vítimas puras” de uma violência muitas vezes abstrata, onde é difícil compreender sua origem.

Assuntos emocionalmente dolorosos, situados tanto na esfera política quanto social, são enquadrados de forma potencial por crianças porque existe um requisito cultural sobre o status de pureza da vítima. Vítimas devem ser “inocentes”, salvadores devem ser “heróicos”, e aqueles que se opõem devem ser os “vilões”. O status de vítimas somente é garantido em casos de sofrimento injustificado ou inocente. Ela deve ser 100% vítima, um não-participante.

Crianças foram colocadas no papel de “mártires”. Mortos e feridos são trágicos em quase todos os casos, mas, quando a vítima é uma criança, a tragédia parece especialmente intensa, e talvez ainda mais quando um pai ou adulto consternado estão presentes, mas que pouco podem fazer para remediá-la. O drama é potencializado ainda mais quando a morte ou as injúrias são brutais ou promovidas por aleatórias e insensíveis crueldades, e, além disso, descritas graficamente. Os leitores

---

<sup>168</sup> Tradução livre.

são cutucados a se voltarem visceralmente contra os perpetradores da violência<sup>169</sup> (MOELLER, 2002, p. 41).

A “hierarquia da inocência” definida por Moeller é expressa pelo modo como os variados discursos da mídia enquadram e noticiam visualmente crimes e atrocidades de guerra. A hierarquia começa coroando os mais inocentes, os bebês. Inclui então, em ordem descendente, crianças com até 12 anos, mulheres grávidas, meninas adolescentes, mulheres idosas, todas as outras mulheres, meninos adolescentes, e por último todos os outros homens (MOELLER, 2002).

A imagem da criança é emblemática do valor e da importância da família, que por sua vez é, essencialmente, um sistema moral, uma chave na construção das instituições sociais e políticas. A família faz parte da criação de uma comunidade, de modo que ela precede e ancora a política do(s) Estado(s). A imagem de uma criança morta, ferida, sofrendo ou abandonada é um dos principais indicadores de mudança social abrupta. Sua inocência intensifica a maldade e/ou a devassidão dos atores da violência. Deste modo, através da identificação imediata com a vítima, o abuso e o sofrimento de inocentes implicitamente condena o meio ambiente político de qualquer Estado que perpetua a violência.



**Fig. 23:** Warren Zinn. *Newsweek*, 7 abril 2003. Damir Sagoli, *Time*, 24 novembro 2003.

Imagens de crianças mortas, como a desta análise, estiveram relativamente ausentes nos discursos imagéticos da grande mídia americana durante a primeira fase da Guerra do Iraque. Contudo, uma série de fotografias de soldados da coalizão praticando algum tipo de

<sup>169</sup> Tradução livre.

humanitarismo foram mais comuns (fig. 23); trata-se de um artifício discursivo: uma forma de dissociar os soldados como vetores da violência (GRIFFIN, 2007; KING, LESTER, 2005; KNIGHTLEY, 2004; WELLS, 2007).

Houve um esforço especial em publicar imagens de soldados americanos e britânicos provendo ajuda humanitária aos iraquianos. Onze fotografias deste tipo apareceram nas revistas [*Time*, *Newsweek* e *US News & World Report*] entre 7 e 21 de abril [2003]. Muitas imagens mostram soldados carregando (e presumivelmente resgatando) crianças; um assunto que está repetido numa frequência que é mais que mera coincidência. Em muitas fotografias, soldados mulheres, britânicas e americanas, são vistas assistindo mulheres iraquianas<sup>170</sup> (GRIFFIN, 2004, p. 396-397).

Todavia, na edição de 31 de março de 2003, a revista *Newsweek* publicou uma série de reportagens sobre os militares iraquianos mais procurados do governo de Saddam Hussein. As fotografias dos rostos dos militares eram pequenas, mas as que descreviam as atrocidades cometidas sob suas ordens tinham grande destaque na página. A imagem de uma criança turca envenenada, (supostamente) junta com os pais, é pungente. Neste caso, as imagens servem como propaganda de atrocidades, ou seja, condenam explicitamente os militares e os tornam merecedores dos atos de violência que sobrevêm à guerra.

Um tanto diferente das imagens dos soldados com as crianças, a força enunciativa da fotografia analisada é difícil de ser ignorada. A imagem da morte infantil é um discurso muito enérgico – mais ainda quando se vê o rosto da criança e os pais ou parentes estão próximos. Como símbolos da humanidade comum, a morte de crianças levanta um doloroso questionamento diante da insanidade absurda da guerra. Tais endereçamentos são fundamentais, pois permitem reconhecer a conexão que pode existir entre o indivíduo, os discursos e a sociedade. O encontro, citado anteriormente, de Susan Sontag com as fotografias dos campos de concentração de Bergen-Belsen e Dachau é um exemplo das leituras que este tipo de fotografia pode endereçar:

Nada que tinha visto – em fotos ou na vida real – me ferira de forma tão contundente, tão profunda, tão instantânea. De fato, parece-me plausível dividir minha vida em duas partes, antes de ver aquelas fotos (eu tinha doze anos) e depois [...] Quando olhei para essas fotos, algo se partiu. Algum limite foi atingido, e não só o do horror; senti-me irremediavelmente aflita, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a se retesar; algo morreu; algo ainda está chorando (SONTAG, 2004, p. 30).

Como será possível esquecer a fotografia da menina que morreu em Shoala, no dia 28 de março de 2003? É possível remediar ou aliviar tal sofrimento? Ao olhar a fotografia da menina, o leitor faz estas perguntas.

---

<sup>170</sup> Tradução livre.

Kael Alford comenta sobre a fotografia:

No livro, eu usei uma imagem mais reservada do corpo da menina, coberta com estopas. Esta é uma das fotografias que as pessoas que vêem o livro mais comentam [...] Para mim, a imagem nunca perdeu seu poder de proximidade, intimidade. Eu ainda me sinto preocupada sobre como ela [a menina] está sendo representada e é minha responsabilidade ver que a imagem é usada com respeito. [...] Isto tem reforçado minha crença no poder da comunicação humana para ajudar a iluminar nossa experiência em relação aos outros e aliviar, pelo menos momentaneamente, em nível pessoal, se não num nível coletivo, alguma pequena quantidade de nosso sofrimento através do compartilhamento da experiência<sup>171</sup>.

## 6.2 Bagdá, 12 de setembro de 2004

A maioria das fotografias do livro *Unembedded*, apesar de formarem um conjunto e uma unidade temática coerente (convergindo, como foi observado no capítulo anterior, para o âmbito da sociedade iraquiana), estão isoladas e necessariamente não formam seqüências de imagens centralizadas em algum evento específico. As fotografias foram feitas, em sua maioria, em datas e locais diversos, portanto são únicas – “fragmentos” de eventos que ajudam a esclarecer e/ou perceber certos aspectos da Guerra do Iraque. No entanto, em três ocasiões foi possível identificar seqüências de fotografias construindo narrativas visuais, mais ou menos lineares<sup>172</sup>. A primeira delas enquadra a Batalha de Najaf, entre agosto e setembro de 2004. Os quatro fotógrafos do livro abordam o evento – são ao todo 40 fotografias, além de um depoimento de Thorne Anderson. Outra seqüência é formada unicamente por fotografias de Rita Liestner, quando ela visitou o Hospital Psiquiátrico Rashad em Bagdá, entre abril e setembro de 2004 – são sete páginas, nove fotografias e também um depoimento da fotógrafa.

Optou-se por analisar uma seqüência fotográfica de Ghaith Abdul-Ahad – a terceira encontrada no livro, portanto. Nela se encontram, além de um depoimento do fotógrafo, sete fotografias em oito páginas que descrevem um ataque aéreo que aconteceu na Avenida de Haifa, Bagdá, em 12 de setembro de 2004. Naquele dia, pela manhã, vários civis comemoravam ao redor de um veículo americano (um Bradley Fighting) que fora abatido pela insurgência. Nenhum soldado americano havia morrido no confronto, mas mesmo assim os

<sup>171</sup> Tradução livre. Comunicação pessoal com a autora. Texto disponível no APÊNDICE C.

<sup>172</sup> Narrativas clássicas (visuais ou não) são caracterizadas pela linearidade da trama e das ações, onde é possível perceber uma ordem de acontecimentos com início, meio e fim.

civis se aglomeravam ao redor do veículo em chamas. Neste momento, dois helicópteros da coalizão sobrevoam a avenida e disparam contra os civis. Ao todo, 22 são mortos e 48 ficam feridos. Através das fotografias é possível perceber uma certa ordem no evento: do vôo dos helicópteros sobre a avenida até o desfalecimento, a agonia e a morte dos civis.

No livro, as fotografias desta seqüência são as que expõem a violência da guerra da forma mais explícita, descritiva, visceral e crua. Os enquadramentos do fotógrafo oscilaram entre a perspectiva ou ponto de vista de um observador distante (no depoimento, ele revela que precisou se esconder atrás de um muro) e o de um participante direto, próximo às vítimas na avenida<sup>173</sup>. Na terceira e quarta página da seqüência encontram-se três fotografias<sup>174</sup>. As duas da esquerda são extremamente fortes<sup>175</sup>: três homens estão amontoados no chão e gravemente feridos. Um deles olha atordoado para a frente; eles tentam se erguer, mas caem. Ao fundo, o veículo militar americano está em chamas. Na fotografia da página ao lado<sup>176</sup>, bem no canto superior direito, um helicóptero aparece pequeno no céu e na avenida as pessoas correm por todos os lados.

Na página seguinte há duas fotografias. A maior<sup>177</sup> delas provoca um choque imediatamente, não apenas pelo tamanho, mas porque o leitor é tomado por uma sensação de total pertencimento e proximidade com a cena, como se estivesse “dentro” da imagem, e não conseguisse escapar. O olhar fica enclausurado, circulando entre os vários elementos da fotografia: o sangue das vítimas no chão; um civil que grita (pedindo ajuda?); a imagem disforme dos quatro homens amontoados pelo chão (estariam mortos?); o ferimento grotesco e horrendo na perna do jovem que está sendo levantado; as pessoas na rua que observam atordoadas.

#### Ghaith Abdul-Ahad lembra:

Eu estava assustado; eu queria fazer alguma coisa, mas não conseguia. Eu tentei me lembrar do treinamento de primeiros socorros que eu tive no passado, mas apenas continuei tirando fotografias, sem pensar, automaticamente. [...] Um menino usando uma *dishdasha*<sup>178</sup> branca estava estendido no chão alguns metros adiante. Eu me aproximei mais para fotografar o menino. *Ele está apenas dormindo*, eu fiquei

<sup>173</sup> A percepção visual que dá a sensação de ‘distanciamento’ pode ser causada pelo uso de teleobjetivas; elas provocam um achatamento nos planos da imagem parecido com a visão obtida através de um telescópio ou de um binóculo potente. Por outro lado, a percepção visual que dá a sensação de ‘proximidade’ pode ser provocada pelo uso de objetivas grande-angulares e/ou ‘normais’ (50mm).

<sup>174</sup> A primeira e a segunda página apresentam o depoimento de Ghaith Abdul-Ahad e uma fotografia.

<sup>175</sup> ANEXO C. As duas fotografias têm as mesmas dimensões: 16,5 X 11,4 cm. Texto: BAGHDAD, SEPTEMBER 12, 2004. Iraqi civilians are left injured and dying after U.S. helicopters opened fire on a crowd in Haifa Street.

<sup>176</sup> ANEXO C. Dimensões: 30 X 20 cm. Texto: BAGHDAD, SEPTEMBER 12, 2004. Civilians flee as U.S. helicopters attack Haifa Street.

<sup>177</sup> ANEXO C. Dimensões: 34 X 23,5 cm. Texto: BAGHDAD, SEPTEMBER 12, 2004. Injured civilians are carried from Haifa Street during attacks by U.S. helicopters.

<sup>178</sup> Roupas típicas iraquianas.



dizendo para mim mesmo. Eu não queria acordá-lo. [...] Alguém gritou, “helicópteros” e nós corremos. Eu me virei e vi dois pequenos helicópteros pretos no céu. Assustado, eu corri para meu abrigo exatamente quando mais duas explosões despedaçaram o veículo militar. *Eles estão atirando em nós*, eu disse a mim mesmo. [...] Todas as pessoas que dividiram o abrigo comigo foram mortas. Toda vez que eu olho essas fotografias eu digo a mim mesmo que eu matei aquelas pessoas. Eu devia ajudá-las ao contrário de tirar fotografias<sup>179</sup> (ABDUL-AHAD *et al*, 2005).

O depoimento do fotógrafo ajuda em algumas inferências. Primeiro, a situação de trabalho dos jornalistas independentes na Guerra do Iraque representava, de modo geral, um risco de vida evidente. Segundo, mesmo em decorrência dos riscos, o desejo (talvez o compromisso ético e profissional) de registrar o que “está acontecendo” permanece forte e se impõe, embora não seja fácil lidar com tais situações. Trata-se do eterno dilema do fotógrafo de guerra: registrar ou socorrer? Esta pergunta também é feita pelos leitores: por que ele preferiu fotografar ao contrário de socorrer? Não existe uma resposta totalmente aceitável e livre de controvérsia para este dilema. John Taylor (1998) acredita que as duas opções são legítimas e verdadeiras, mas não concorda que se deva julgar e/ou condenar o fotógrafo que optou por registrar. A documentação e a circulação de imagens de atrocidades e sofrimentos é importante para que a sociedade não se esqueça que tais coisas acontecem. Pode-se acusar o fotógrafo de ser insensível e indiferente diante da dor dos outros, mas nada se compara à indiferença de quem observa e julga, argumenta Taylor (*idem* 1998).

Às vezes os fotógrafos de guerra são acusados de serem “abutres”, “caçadores de adrenalina”, “exploradores da desgraça alheia” ou ainda de transformarem a dor dos outros em “espetáculo”. Diante disso, Susan Sontag (2004, p. 93) comenta:

Cidadãos da modernidade, consumidores de violência como espetáculo, adeptos da proximidade sem risco aprendem a ser cínicos a respeito da possibilidade da sinceridade. Algumas pessoas farão qualquer coisa a fim de não se comover. Como é fácil, da sua poltrona, longe do perigo, reivindicar uma posição de superioridade. Com efeito, ridicularizar os esforços daqueles que deram testemunho dos fatos em zonas de guerra tachando seu trabalho de “turismo de guerra” é um ponto de vista tão recorrente que invadiu até o debate sobre a fotografia de guerra como profissão.

A produção social da indiferença é um dos fenômenos mais sombrios e inquietantes da Modernidade<sup>180</sup> (BAUMAN, 1998). Durante muito tempo se acreditou que os meios de comunicação eram os principais responsáveis por provocar o fenômeno da “fadiga da compaixão”. O excesso de violência gratuita em filmes, a banalização da morte, a espetacularização do sofrimento, provocariam após um certo tempo de exposição um efeito

<sup>179</sup> Tradução livre.

<sup>180</sup> A Modernidade costuma ser entendida como um ideário ou visão de mundo que está relacionada ao projeto de mundo moderno, compreendido em diversos momentos ao longo da Idade Moderna e consolidado com a Revolução Industrial. Está normalmente relacionada com o desenvolvimento do capitalismo.

analgésico na audiência, que se tornaria cada vez mais indiferente à dor, e necessitando de estímulos cada vez mais brutais para conseguir alguma sensibilidade.

A morte próxima de casa é dissimulada, enquanto a morte como um transe humano universal, a morte dos anônimos e “generalizados” outros, é exibida espalhafatosamente, convertida num espetáculo de rua nunca findo que, não mais evento sagrado ou de carnaval, é apenas um dentre muitos dos acessórios da vida diária. Assim banalizada, a morte torna-se demasiado habitual para ser notada e excessivamente habitual para despertar emoções intensas. É a coisa “usual”, excessivamente comum para ser dramática e certamente demasiado comum para ser dramático a respeito. Seu horror é exorcizado pela sua onipresença, tornado ausente pelo excesso de visibilidade, tornado ínfimo por ser ubíquo, silenciado pelo barulho ensurdecedor. E, enquanto a morte se desvanece e posteriormente desaparece pela banalização, assim também o investimento emocional e volitivo no anseio por sua derrota... (BAUMAN, 1997, p. 199).

Porém, estudos de Sociologia da Violência (BAUMAN, 1998; KEANE, 2000; TAYLOR, 1998) têm demonstrado uma situação muito mais complexa (e que denunciam a fragilidade dos argumentos que insistem em separar a mídia de sua sociedade, como se a primeira fosse dotada de uma autonomia sobre o social). Embora seja difícil indicar as raízes de tal comportamento, existiria, de acordo com os sociólogos, uma falha na formação moral dos indivíduos, pois estes seriam educados, em variados processos sociais, a ser indiferentes ao sofrimento, à dor e à morte em qualquer situação, e não apenas diante de discursos midiáticos.

O notável é que não somos incapazes de reconhecer atos errados ou flagrantes injustiças quando nos deparamos com eles. O que nos deixa pasmados é como puderam ser produzidos se cada um de nós só fez coisas inofensivas... É difícil aceitar que muitas vezes nenhuma pessoa ou grupo planejou nem provocou nada. É ainda mais difícil ver como nossas próprias ações, através de seus efeitos longínquos, contribuíram para a produção da miséria (*apud* BAUMAN, 1998, p. 45).

John Taylor, em *Photojournalism, catastrophe and war* (1998), argumenta que a produção social da indiferença diante do sofrimento, um fenômeno da Modernidade, pode alcançar níveis elevados se satisfeitas três condições, isoladas ou em conjunto: a violência é autorizada (por práticas políticas, governos, normas, instituições, leis, organismos internacionais, com a exata especificação de papéis); as vítimas da violência são desumanizadas (por definições e/ou doutrinações ideológicas, propagandas estatais, visões de mundo, racismo, ideologias, etc); os resultados da violência são escondidos da sociedade civil, de forma que não é possível “ver” as vítimas da violência (por exemplo, quando os jornalistas são impedidos de estar no *front* ou quando normas de conduta editorial evitam a publicação de fotografias violentas; conforme aconteceu durante a guerra do Golfo Pérsico) (BAUMAN, 1998; TAYLOR, 1998). Neste último caso, o inimigo invisível, a morte, desaparece da vista, e do discurso (BAUMAN, 1998, p. 194).

Um dos aspectos mais trabalhados por Bauman e Taylor é a invisibilidade das vítimas. O aumento da distância física e/ou psíquica entre o ato de violência e a visibilidade de suas conseqüências no discurso visual da mídia produz mais do que a suspensão da inibição moral; anula também o significado moral do ato e todo o conflito entre o padrão pessoal de decência moral e a imoralidade das conseqüências sociais do ato de violência. Os autores acreditam que como a maioria das ações socialmente significativas são mediadas por uma extensa cadeia de dependências causais e funcionais complexas, os dilemas morais tendem a sair de vista e se tornam cada vez mais raras – nos contextos dos discursos midiáticos – as oportunidades da sociedade civil fazer um exame mais cuidadoso sobre a violência e uma opção moral consciente. Para desumanizar as vítimas é preciso sobretudo retirá-las (torná-las invisíveis) do universo da obrigatoria avaliação moral.

Efeito similar (em escala ainda mais impressionante) é obtido tornando as próprias vítimas psicologicamente invisíveis. Esse foi certamente um dos fatores mais decisivos dentre aqueles responsáveis pela escalada dos custos humanos na guerra moderna. Como observou Philip Caputo, o caráter da guerra “parece depender da distância e da tecnologia. Você nunca poderia se dar mal se matasse pessoas a longa distância com armas sofisticadas”. Com o morticínio “à distância”, é provável que a relação entre a carnificina e atos absolutamente inocentes – como puxar um gatilho, ligar a corrente elétrica ou apertar um botão no teclado de um computador – permaneça puramente teórica (tendência enormemente favorecida pela mera diferença de escala entre o resultado e sua escala imediata – incomensurabilidade que facilmente desafia a compreensão fundada na experiência do senso comum) (BAUMAN, 1998, p. 45-46).

Dizer que os fotógrafos, as fotografias e a mídia provocam um efeito analgésico (fadiga da compaixão) é culpá-los desmerecidamente por um processo social de esquecimento, indiferença e rejeição no qual outros fatores são mais poderosos (TAYLOR, 1998, p. 24). Um exemplo é o fato que as gerações que passam tendem a levar o seu sofrimento junto.

[...] é difícil imaginar como as fotografias de horrores podem parar ou diminuir este processo de esquecimento, ou prevenir que ‘pontos de referência ético’ não sejam mais objeto de intriga histórica. Parece desproporcional deixar tanta culpa na falha da fotografia diante da lembrança quando toda a tendência das gerações que avançam é perder suas conexões com o sofrimento daqueles que foram infelizes o bastante para viverem no passado. Nos dias de hoje, as pessoas condenam voluntariamente todos os outros a obscuridade, e nem sempre os que estão mortos. O esquecimento não é uma falha da fotografia, mas daqueles que escolhem não responder aos incidentes vergonhosos, ou se recusam a conhecer a sua existência<sup>181</sup> (*idem*, p. 25).

Do ponto de vista comunicacional, as fotografias que descrevem situações extremas da(s) guerra(s), o embate do *front*, massacres, mutilações, horrores diversos, como as da seqüência, fazem um pedido urgente à atenção dos leitores.

---

<sup>181</sup> Tradução livre.

O perigo flutua nos limites de tais imagens; as paixões que elas registram são sempre as mais extremas. A possibilidade de morrer são o seu subtexto, pois tanto os assuntos quanto o fotógrafo, fazem pedidos urgentes à nossa atenção, permitindo-nos perceber um sentido em nossa própria mortalidade e agarrando tal sentido fortemente. A força dessas mensagens as tornam diferentes de qualquer outro gênero de imagem, o poder do seu desejo de comunicar as impede em direção a representações que nos tocam mais profundamente e mais diretamente<sup>182</sup> (BROTHERS, 1997, p. xi).

O discurso fotográfico não captura apenas o visível das coisas e dos eventos, mas endereça e instaura um novo sentido, de desdobramento, narrativa, ação e às vezes de movimento. O tempo, o espaço e as ações reais (não-discursivas) do evento descrito nos parágrafos anteriores escapam à experiência direta, uma vez que não são acessíveis. Da mesma forma, jamais se repetirão, sendo praticamente inexistentes. O que se tem, por outro lado, é o tempo, o espaço (sempre referencial, representado, de representação) e a ação discursiva operando uma nova configuração na percepção do evento. Sequências de fotografias, em qualquer discurso, oferecem configurações e elementos específicos, ordenados e estabelecidos pela disposição e o tamanho das fotografias; elas endereçaram a percepção de continuidade, movimento, ação e tempo, mediadas subjetivamente. Conforme comentado anteriormente, as fotografias estabelecem relações entre si num discurso, dando força tanto para a construção de uma identidade discursiva (uma modalidade particular de existência) quanto para o estabelecimento de sentidos atribuídos na sua leitura (FOUCAULT, 1972, p. 124).

Uma sequência de fotografias sugere, muitas vezes, a percepção de certos elementos referenciais (importantes ou secundários) que, ao se repetirem, se modificarem, ou simplesmente desaparecerem ao longo da sequência, transmitem a sensação (ou a percepção) de uma ação (e seus atores) que se desenvolve ao longo do tempo. A fotografia que antecede, neste caso, é normalmente utilizada como referência visual de comparação para a fotografia seguinte<sup>183</sup>. Na sequência da análise, seis elementos visuais permanentes (ou grupos referenciais) ajudam a construir a ação: pessoas mortas e/ou feridas no chão; pessoas que correm, ajudam ou se desesperam; o helicóptero no céu; o veículo militar em chamas; a rua e os prédios ao redor (o cenário) (fig. 24). Apesar de todos elementos serem importantes para a compreensão da sequência, será observado a seguir especificamente as pessoas.

---

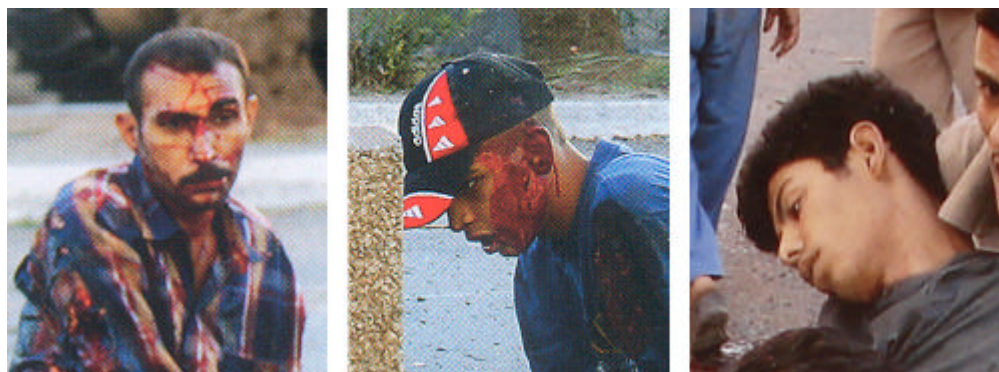
<sup>182</sup> Tradução livre.

<sup>183</sup> O discurso visual das histórias em quadrinhos é estabelecido por uma série de imagens bidimensionais sem movimento, mas em sequência; mediados através da percepção visual, o tempo, o movimento e a ação são construídos discursivamente.



**Fig. 24:** Ghaith Abdul-Ahad. *Unembedded*.

Anteriormente, quando foram tratadas as fotografias de destruição urbana, destacou-se que a figura humana, independente do seu tamanho ou do tipo de imagem onde esteja representada, sempre atrai a atenção do olhar de forma imediata. E o rosto (um conjunto expressivo que comunica, identifica e singulariza) é o primeiro elemento da figura humana a captar a atenção. As pessoas mortas e/ou feridas no chão (fig. 25) captam a atenção do leitor não apenas pelos elementos que identificam a gravidade do acontecido (sangue, ferimentos expostos, postura abatida do corpo, etc), mas também pela singular expressão dos rostos: eles são as vítimas, aguardam socorro médico e ajuda, ou simplesmente desfalecem. Nada se pode fazer por eles agora, mas a situação dramática em que se encontram alcança o leitor. Como se reage diante disso? John Taylor (1998, p. 22) afirma que diante de imagens de sofrimento e horror duas reações são possíveis: culpa e vergonha. Esta pode evocar o desejo de desviar os olhos ou virar a página, mas também pode endereçar questionamentos, buscar atenuação ou encorajar algum tipo de interação com a violação perpetuada.



**Fig. 25:** Ghaith Abdul-Ahad. *Unembedded*. Detalhes.

Por outro lado, nas fotografias da seqüência se encontram as pessoas que correm, ajudam ou se desesperam; um detalhe, não há mulheres entre eles (fig. 26). Elas estão espalhadas pelo cenário, circulando por todos os lados continuamente; o olhar as acompanha, identifica suas atitudes e emoções através do rosto. Ao contrário das vítimas que sofrem em agonia, desfalecem ou já estão mortas, as pessoas que circulam na rua apresentam várias expressões e atitudes. É possível que as reações delas diante do acontecido sejam semelhantes às do leitor diante das imagens? Pode-se fugir (virando a página?), desviar o olhar, correr, surpreender-se, gritar, lamentar-se, encher-se de pavor, olhar com curiosidade mórbida, ser indiferente? Eles estão confusos e perplexos, mas e quem “lê” as fotografias? “Nós vivemos o espaço de uma fotografia”, lembra John Tagg (1988, p. 183), ‘sua ‘realidade’, seu campo ideológico. Mas quando a imagem mergulha em nós, estamos mergulhados em sua órbita, no campo gravitacional de seu ‘realismo’. Lá, ela nos segura pela força do ‘passado’ tão eficientemente quanto é exercido pela força do ‘presente’”.



**Fig. 26:** Ghaith Abdul-Ahad. *Unembedded*. Detalhes.

As fotografias da seqüência podem endereçar uma desagradável sensação na consciência: a proximidade evidente da morte. As imagens, além de estabelecerem um certo ordenamento das ações no evento, também guiam o leitor por uma singular (e talvez estranha) certeza: eles vão morrer. Da mesma forma que na fotografia da menina morta analisada anteriormente, o estatuto fenomenológico (indiciário) da fotografia se impõe com força outra vez: isto aconteceu! Contudo, uma diferença básica desta seqüência em relação à fotografia da menina é que, anteriormente, a morte era apresentada como consumada; agora, ela ‘está acontecendo’ na frente do leitor.

Em *Mitologias*, Roland Barthes observa, diante de uma exposição de fotografias de choque na galeria de Orsay, que em fotografias deste tipo, violentas e brutais, “o fato surpreendido explode na sua insistência, na sua literalidade, na própria evidência da natureza obtusa”.

Genevière Serreau [...] recorda a fotografia de *Match* onde se vê uma cena de execução de comunistas guatemaltecos, observando com razão que esta fotografia não é de modo algum terrível em si mesma, e que o horror provém do fato de *nós a olharmos* do seio da nossa liberdade. [...] Simultaneamente privado do seu canto e da sua explicação, o *natural* destas imagens obriga o espectador a uma interrogação violenta, induzindo-o na via de um julgamento que ele elabora por si mesmo, sem que o embarace a presença demiúrgica do fotógrafo. Temos, pois, claramente a catarse crítica exigida por Brecht, e já não uma purga emotiva, como no caso da pintura temática: aqui, encontramos talvez as duas categorias do épico e do trágico. A fotografia literal apresenta-nos o escândalo do horror, não o horror propriamente dito (1993, p. 67-69).

O caráter da ação representada (seqüencialmente representada, no caso das fotografias do livro) tem uma singularidade específica, da ordem da experiência subjetiva, e pode ser traduzida num princípio básico: quanto mais violenta for a imagem mais “verdadeira” ela parecerá. ‘Captar uma morte no momento em que ocorre e embalsamá-la para sempre é algo que só as câmeras podem fazer, e fotos tiradas em campanha no momento (ou imediatamente antes) da morte estão entre as fotos de guerra mais festejadas e mais freqüentemente reproduzidas’ (SONTAG, 2004, p. 52).

A representação da violência (ou o seu resultado) e a ameaça de morte iminente, juntos, podem endereçar formas específicas de leitura. De acordo com Barbie Zelizer (2005, p. 34), “as imagens de pessoas prestes a morrer congelam um momento particularmente memorável sobre a revelação da morte e assim geram uma identificação emocional com a pessoa que encara a morte iminente”. Nas palavras de Sontag (2004, p. 53), na guerra e no *front*, as pessoas fotografadas a poucos centímetros de distância, “estão para sempre olhando para a morte, para sempre prestes a ser assassinados, para sempre injustiçados”.

Em época de guerra, o assunto da morte torna-se com freqüência o foco principal dos discursos da mídia. As fotografias de guerra, por um lado, combinam o mecanismo “frio” da máquina fotográfica com as paixões “quentes” do campo de batalha e endereçam reflexões sobre a inflexível proximidade e inevitabilidade da morte. “Enquanto imagens da morte podem ser usadas para facilitar o processamento da informação que é central para as notícias, imagens de morte iminente, ao contrário, forçam uma identificação subjetiva com a vítima e atrasam o processamento da informação associado à notícia” (ZELIZER, 2005, p. 35). O que se consegue ver/ler é apenas o horror da morte, conforme salientou Barthes (1993), nada mais, outras informações associadas ao discurso tendem a se tornar secundárias ou são totalmente esquecidas.

O assunto da morte nos contextos dos discursos midiáticos pode levantar, por exemplo, profundas questões morais sobre quem tem o direito e a capacidade para viver e/ou morrer, e sob que circunstâncias. Da mesma forma, a morte fascina e repele ao mesmo tempo, provocando a imaginação de modo profundo e articulado. Um desconforto geral diante de um encontro com a morte também é percebido na sua representação visual, onde fotografias, filmes e vídeos com a temática da morte podem aumentar ou sugerir a mesma ambivalência onde quer que estejam disponíveis: a morte fascina e repele, ao mesmo tempo.

Narrativas seqüenciais (lingüísticas ou não) de eventos trágicos, onde se é levado a conhecer ou antecipar previamente a morte do(s) protagonista(s), não são necessariamente novas. Há muito se conhece nas artes visuais seqüências com final trágico, como as representações gregas de Laocoonte ou as Niobids morrendo na arte clássica. A *Via Crucis* narrada nos evangelhos bíblicos é um exemplo de uma seqüência visual bastante conhecida. São quatorze estágios onde se observa o caminho da morte de Jesus Cristo, desde o Pretório de Pilatos até o monte Calvário. As macabras gravuras de *Os desastres da guerra* de Francisco de Goya<sup>184</sup>, *As misérias e os infortúnios da guerra* de Jacques Callot<sup>185</sup>, ou ainda as pinturas e desenhos expressionistas de Otto Dix<sup>186</sup> são outros exemplos igualmente importantes. Na verdade, existe uma estranha semelhança composicional nos trabalhos citados e a seqüência de fotografias analisadas. Em algumas gravuras e pinturas de Goya pode-se observar cadáveres amontoados no chão, civis prestes a ser fuzilados e pessoas correndo em

---

<sup>184</sup> Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor e gravador espanhol.

<sup>185</sup> Jacques Callot (1592-1635) desenhista e gravador francês.

<sup>186</sup> Otto Dix (1891-1969), pintor expressionista alemão. Veterano da Primeira Guerra Mundial, a sua obra é dominada pela temática antibélica.



desespero. Num desenho de Otto Dix sobre a Primeira Guerra Mundial, um avião atira em civis que correm pela rua (fig. 27).



**Fig. 27:** Desenho de Otto Dix.

Patrick Charaudeau (2006, p. 246) chama este fenômeno discursivo de imagem-sintoma. Trata-se de uma imagem “já vista”. É uma imagem que reenvia a outras imagens, seja por analogia formal, seja pelo discurso verbal interposto. Toda imagem teria um poder de evocação variável, que depende daquele que a recebe, uma vez que ela se interpreta em relação às outras imagens e relatos que cada um mobiliza. Uma imagem-sintoma é também uma imagem dotada de uma forte “carga semântica”. Todas as imagens têm sentido, mas nem todas têm necessariamente um efeito sintoma. É preciso que elas sejam cheias daquilo que mais atinge os indivíduos: os dramas, as alegrias, os sofrimentos ou “a simples nostalgia de um passado perdido”. A imagem deve reenviar a imaginários profundos da vida; deve ser igualmente uma imagem “simples”, reduzida a alguns traços dominantes. A imagem-sintoma dá ao mesmo tempo uma impressão de “já visto”, mas também, e mais profundamente, uma impressão de “já sentido”.



Fig. 28: Larry Burrows. *Life*. *One ride with Yankee Papa 13*, 1965.

Durante a Guerra do Vietnã, o fotógrafo britânico Larry Burrows se especializou em produzir reportagens fotográficas para a revista *Life*, como *The vicious fighting in Vietnam* publicada em 25 de janeiro de 1963, ou *The Air War, Operation Prairie* e *A degree of disillusion*. Porém, uma das mais famosas (talvez a reportagem fotográfica mais conhecida sobre o Vietnã) é *One ride with Yankee Papa 13*, publicada na *Life* em 16 de abril de 1965 (fig. 28). Todas as fotografias são em preto e branco e nas 14 páginas da reportagem Burrows narra um dia na vida do Marine James C. Farley. Voando de helicóptero numa missão perigosa, eles são atacados pelos vietcongues e um piloto morre. Na capa da revista, de fato bastante descritiva, tem-se uma idéia (ou pelo menos a percepção) muito clara que aquela narrativa será trágica e fatídica. Os pilotos estão caídos no chão, alvejados e sangrando. O atirador está virado para o observador, gritando por ajuda. É muito provável que atualmente, diante dos variados controles institucionais e estatais americanos em relação à imagem de soldados feridos ou mortos, uma capa como esta jamais seja publicada. Larry Burrows comentou sobre aquela reportagem:

A história saiu na *Life* na semana seguinte. Cerca de dezesseis meses mais tarde a mãe [do piloto] me escreveu. Ela dizia que já tinha visto outras histórias que eu tinha feito para a revista. E ela não entendia o que eu estava tentando fazer ou o que eu estava tentando dizer – ser capaz de fotografar a morte, fotografar o sofrimento! Ela disse: “Agora, eu entendo, por causa desta história particular e íntima que foi publicada”. E ela disse: “Eu quero lhe agradecer por toda ajuda que você deu ao meu filho, Jim, durante os últimos momentos de sua vida”<sup>187</sup> (*apud* FASS, PAGE, 1997, p. 98).

<sup>187</sup> Tradução livre.

Em 2002, durante a guerra no Afeganistão, o jornalista americano Daniel Pearl foi decapitado por seguidores do Movimento Nacional para Restauração da Soberania Paquistã. Os executores pediam a libertação de guerreiros talibãs no Afeganistão. Algumas imagens da execução de Pearl foram publicadas em vários jornais pelo mundo, extraídas do vídeo que foi divulgado. Tratava-se de uma seqüência de morte anunciada: o jornalista encontrava-se agachado, os executores liam uma declaração e depois o decapitavam com uma faca. A imagem da morte de Pearl reacendeu fortes questionamentos e debates sobre as razões do desencadeamento da “guerra contra o terror”, os limites seguros da profissão de jornalista (Pearl fora seqüestrado quando procurava uma fonte exclusiva), bem como a visibilidade da morte nos contextos da mídia moderna, as razões para se veicular tais imagens, etc.

Em dezembro de 2006, canais de televisão do mundo inteiro divulgaram com exclusividade o enforcamento de Saddam Hussein após ser entregue às autoridades iraquianas. Ele foi julgado e condenado por crimes contra a humanidade. Nas imagens divulgadas pela rede iraquiana, Saddam Hussein, segurando o Alcorão, é conduzido por homens com tocas pretas (os carrascos) até a forca. Ele ouve com atenção algumas explicações, diz as últimas palavras e depois é enforcado. No Brasil, os canais de televisão interromperam o vídeo no exato momento que o laço da forca é colocado em Saddam Hussein. Depois, algumas apresentaram uma foto, feita por um celular, do cadáver. Assim como a morte de Daniel Pearl, tratava-se de uma seqüência onde se percebe que aquela pessoa representada será morta.

Imagens da morte podem ser usadas para facilitar o processamento da informação, que é central para as notícias. Imagens de morte iminente, ao contrário, forçam uma identificação subjetiva imediata com a vítima e atrasam o processamento da informação associado às notícias: o leitor sofre com a vítima, fica perturbado e nervoso, sente o calafrio da morte, sua proximidade (ZELIZER, 2005). O que se consegue ver é apenas o horror, a certeza da morte, outras informações associadas ao discurso tendem a se tornar secundárias ou são totalmente esquecidas. Imagens como as desta seqüência permanecem para sempre na memória e, da mesma forma que na fotografia da menina, levantam questionamentos sobre a violência e sua arbitrariedade. A morte não desejada e violenta é uma escandalosa transgressão das normas básicas de uma sociedade civil, e mesmo em tempo de guerra não pode ser tolerada. A violência coletiva pode representar, pese a quem pesar, um protesto moral simbólico contra o mal absoluto e, portanto, um aviso às gerações futuras de que a barbárie não pode ser tolerada. Susan Sontag (2004) adverte que a compaixão e a repugnância que fotos como essas inspiram

não nos devem desviar da pergunta acerca das fotos, das crueldades e das mortes que não estão sendo mostradas.

O que estas narrativas da guerra endereçam ao leitor? Quais as suas reações?

Conhecemos o fenômeno da empatia com a vítima, mas não sabemos porque ou quando se produz e, sobretudo, quanto tempo se mantará na consciência. [...] O sentido de responsabilidade pelo destino das vítimas pode suscitar distintas emoções, que vão da negação ('eu não tenho culpa desses horrores') ao desconcerto ('o que eu poderia fazer?'), passando pela *vergonha* e o *complexo de culpa*, dois termos cujo significado convém analisar quando se pretende abrir caminho a uma teorização da violência. A culpa, isto é, a sensação de ser responsável pela desgraça alheia, a obsessão emocional de ter feito mal a outros, não pode produzir nunca um sentido de responsabilidade maduro. Os que só podem experimentar culpabilidade ante as imagens violentas sentem temor da ira, o ressentimento ou a indignação das vítimas, pois, ainda que saibam que não são os causadores diretos da desgraça, não podem evitar essa voz interior que os recorda continuamente sua suposta responsabilidade. Aquele que se sente culpado, se obceca com a voz da consciência que leva dentro de si [...]. A vergonha, por outro lado, é um sentimento compreensível no espectador de uma cena violenta, mas se trata, em geral, de uma emoção vinculada ao ver e ser visto. [...] A audiência se envergonha porque tem a sensação de expor-se diante das vítimas. É como se os que gritam ou sangram pudessem se virar e olhar na cara da audiência, e, ainda que esta se encontre a salvo [...] se sente exposta ao olhar de uma gente que não devia tê-la visto nunca. [...] Não se envergonham por ter feito algo mau (como na culpa), mas porque intuem que esta violência que contemplam rebaixa negativamente o grau de "civilização" que esperam de si mesmo e dos seres humanos que a rodeiam (KEANE, 2000, p. 149-151).

## 7 OBSERVAÇÕES FINAIS

Ver não é uma atividade dissociada da consciência – **Victor Burgin**

Para John Keane, o desenvolvimento de um sistema internacional de Estados em luta pelo monopólio dos métodos violentos, num território claramente delimitado, tem sido também a história de algum modo de resistência, mais ou menos contínuo, organizado tanto “de cima” quanto “de baixo”, contra a opacidade do poder dos estados potencialmente violentos. A Modernidade apresentaria surpreendentes projetos de criar e desenvolver métodos não violentos para garantir que as instituições que monopolizam a violência – exército e polícia – tenham responsabilidade pública, isto é, que sejam espaços “vazios” de poder. Existe uma luta para manter dentro de certos limites os métodos violentos do Estado, para submetê-los a uma controvérsia pública aberta e impedir sua utilização temerária ou antipopular; tal luta constituiria um método a mais para reduzir as ameaças de violência que se fecham sobre a sociedade civil (KEANE, 2000, p. 44).

Os controles sociais da violência podem estar localizados na esfera constitucional, como, por exemplo, o Conselho da Europa<sup>188</sup>, fundado em 1949. Porém, as intenções de acabar (ou pelo menos diminuir) o poder estatal e de democratizar os organismos estatais que monopolizam a violência, não são produzidos apenas na esfera constitucional, mas também no seio da sociedade civil, onde adotam uma forma muito distinta e peculiar, a da iniciativa pública ou privada, que tenta problematizar e reduzir o grau de possível violência estatal e seu caráter arbitrário. A política do civismo é uma iniciativa organizada pela sociedade civil, com o ânimo de garantir que nada se julgue “dono” dos meios da violência estatal, nem abuse deles para atacar as sociedades, dentro ou fora do território nacional. “A paz, longe de ser um assunto único de estadistas, generais e diplomatas, concerne também aos cidadãos” (*idem*, p. 50). Neste sentido, uma série de movimentos e estratégias da sociedade civil produzem

---

<sup>188</sup> O Conselho tem três objetivos fundamentais: a democracia pluralista, o Estado de direito e a proteção dos direitos humanos. Os estados membros do Conselho – avaliados principalmente em instituições como quartéis, presídios, centros de acolhimento, hospitais psiquiátricos, etc – têm uma contínua obrigação de respeitar tais objetivos, caso contrário são levados à Comissão Européia e ao Tribunal dos Direitos Humanos.

resistência e restrições contra as formas intrusivas, absurdas, arbitrárias e violentas dos poderes estatais. Entre elas estão a pressão social para que acordos de desarmamento sejam feitos, a criação de tribunais para julgar os crimes de guerra, a integração regional de estados, a redação de leis nacionais e internacionais contra o fim das violências.

Para Keane um dos pontos mais importantes é o cultivo de “esferas do debate público” nas quais a sociedade civil pode questionar os métodos violentos do poder. Fundamentalmente tais esferas seriam condições essenciais para reduzir o clima de violência com garantias de continuidade. Certos discursos da mídia fazem parte das “esferas do debate público”. Assim, o jornalismo engajado e independente (no geral) e a fotografia de guerra (de modo mais explícito e singular) podem ajudar a manter vivos na memória coletiva os momentos históricos em que a violência tem imperado; criam nos cidadãos e governos a consciência da natureza e extensão das atuais tendências não civilizatórias; submetem ao debate público e informam os cidadãos sobre os juízos éticos da possibilidade de empregar ou não, justificadamente e em certas condições, certas formas de violência; estimulam a busca de soluções que tenham em conta a complexidade das guerras/conflitos e as conseqüências dos métodos violentos para as instituições democráticas. Qual é a conexão entre a fotografia e a responsabilidade?, pergunta Sharon Sliwinski (2004, p. 150). Certamente as tensões presentes no interior da fotografia contribuíram para o senso moderno de responsabilidade, tão sistematizado quanto pode ser, uma vez que as fotografias refletem e organizam estruturas de atenção e de interesse pessoais e públicas.

O discurso sobre a guerra do Iraque jamais se reduziu, ou mesmo se esgotou, apenas ao *mainstream media* e sua suposta cobertura “completa”, “ao vivo” e “total”. Outros discursos sobre a guerra circularam na sociedade civil, e extremamente diversos uns dos outros. Um deles foi o livro *Unembedded*. Na introdução desta pesquisa foi perguntado: o que um livro pode fazer nos contextos de uma guerra que foi amplamente mediatizada?

Duas respostas são possíveis. Em primeiro lugar, o livro pode endereçar ao leitor uma reflexão sobre a violência na guerra moderna, justamente porque é um discurso que faz parte da “esfera do debate público”, nos termos de John Keane. Tais reflexões foram abordadas mais detalhadamente no capítulo anterior, intitulado “narrativas da guerra sobre a violência e a morte”. As imagens analisadas são extremamente fortes, pungentes, tocantes e difíceis de serem esquecidas. Trata-se de uma descrição visceral dos horrores da morte e do sofrimento. “As imagens dizem: é isto que seres humanos são capazes de fazer – e ainda por cima

voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam” (SONTAG, 2003, p. 96).

De acordo com Bauman (1998, p. 120-121), o caráter não-violento da civilização moderna é uma ilusão. Mais exatamente, é parte integrante da sua auto-apologia e auto-apoteose, ou seja, do seu mito legitimador. Não é verdade que a nossa civilização extermine a violência devida ao caráter desumano, degradante ou imoral da anterior. Se a modernidade é de fato antítese das paixões selvagens da barbárie, não é de modo algum antítese da destruição, da matança e da tortura eficientes, desapaixonadas... À medida que a qualidade do pensamento se torna mais racional, aumenta a quantidade de destruição.

O que de fato aconteceu no curso do processo civilizador foi a reutilização da violência e a redistribuição do acesso à violência. Como tantas outras coisas que fomos treinados a abominar e detestar, a violência foi retirada da vista, não da existência. Tornou-se invisível, quer dizer, do confortável ponto de vista da experiência pessoal estritamente circunscrita e privada. Em vez disso, foi encerrada em territórios segregados e isolados, no geral inacessíveis aos membros comuns da sociedade, ou expulsa para “áreas de sombra” crepusculares, fora dos limites para uma larga maioria (a maioria que conta), ou então exportada para lugares distantes em geral sem maior interesse para a vida e os negócios dos seres humanos civilizados [...] (BAUMAN, 1998, p. 121).

O autor do impressionante livro *Modernidade e Holocausto* (1998) lembra que, conforme Anthony Giddens, a remoção da violência da vida cotidiana das sociedades civilizadas sempre esteve intimamente associada a uma radical militarização da troca intersocietária e da produção de ordem intrasocietária; os exércitos regulares e as forças policiais levaram à produção de armas tecnologicamente superiores e igualmente de uma tecnologia superior de administração burocrática. “Nos últimos dois séculos, o número de pessoas que sofreram morte violenta como resultado de tal militarização cresceu firmemente até alcançar um volume de que jamais se ouviu falar antes” (*idem*, p. 121).

A violência explícita da moderna tecnologia de guerra esteve, de acordo com alguns autores, ausente no *mainstream media* (KNIGHTLEY, 2004). Falava-se muito sobre a guerra no Iraque, mas em outros termos – mais políticos; circunscritos ao âmbito nacionalista, e personalizado nas figuras de George W. Bush e Saddam Hussein. No entanto, se fosse possível traduzir em uma palavra várias fotografias do livro ela seria “conseqüência” – um aspecto que em certos termos esteve ausente no *mainstream media*. Em outras palavras, tais fotografias permitiram literalmente uma visualização da violência que permaneceu escondida da sociedade civil americana a maior parte do tempo.

Contudo, este endereçamento específico sobre a violência e suas conseqüências no âmbito da sociedade iraquiana parece ser algo realmente particular da fotografia de guerra. Conforme lembrou Susan Sontag (2003, p. 23), o fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas quando se trata de recordar, de alvejar a atenção, a fotografia fere mais fundo. Numa era sobrecarregada de informação, altamente mediatizada, a fotografia é um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. “A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio”. A fotografia é também uma verdade circunscrita; ela existe apenas nos limites do enquadramento fotográfico (TAGG, 1988), e tal verdade é infinitamente vulnerável à qualificação, distorção e manipulação através de uma variável: o contexto discursivo no qual a fotografia é usada.

Conforme foi apontado na introdução, é provável que nenhum outro tipo de imagem possui tanta capacidade para evocar sentimentos e reflexões como a fotografia de guerra. A força dessas mensagens as tornam diferentes de qualquer outro gênero de imagem. O seu poder de comunicar as impele em direção a representações que tocam a todos de forma profunda e direta. Toda fotografia de guerra faz um pedido urgente à atenção do leitor. Do ponto de vista comunicacional, as fotografias de guerra sempre afetam o leitor mais do que as palavras sozinhas, elas podem mexer com as emoções e alimentar clamores públicos como nenhum outro tipo de mensagem. As fotografias de guerra são mais que uma descrição dos eventos do *front*, mais que um testemunho. Fundamentalmente, como um processo comunicativo firmado na cultura, na sociedade e na história, elas sempre permitem uma reflexão para além da imagem indicial. Fotografias de sofrimento, horrores, violência e morte proporcionam um encontro que ilumina o limite da habilidade do leitor em responder moralmente diante de tais atos.

A segunda resposta sobre os endereçamentos do livro é em relação à cultura iraquiana. O discurso oferece a possibilidade de se conhecer o *Outro*, de ver e apreender os seus costumes, hábitos e crenças. Mais: não apenas conhecer, mas de reconhecer nele(s) uma humanidade comum, desaparecendo desta forma o limite imaginário (construído pelo medo) entre “nós” e “eles”. O livro endereça um diálogo com a alteridade. Para o leitor, a partir do que afirmou Chris Hedges (2003), conhecer o *Outro* liberta a si mesmo das abstrações nacionalistas que os desumanizaram – é um encontro com a humanidade comum, uma ampliação dos universos morais. O leitor se vacina contra o culto da morte que domina as sociedades em épocas de guerra e passa a se preocupar com outro ser humano. Isto é algo específico do discurso, pois ele estabelece relações entre o indivíduo e a sociedade.



Os indivíduos anônimos retratados estão revestidos de coletividade. É o anonimato que facilita e permite a identificação do leitor, pois “ele”, que são “muitos”, também somos todos “nós”. A dor é mais perceptível em retratos de pessoas normais (SONTAG, 2004, p. 49). Pode-se muitas vezes ficar chocado, envergonhado ou temeroso diante da dor “dele”, pois ela pode ser universalmente aplicável a todos. A falência da sociedade “deles”, “lá”, em “outro lugar”, que sucumbe ao tempo, à violência e às mudanças, é também extensível a todas as outras. A morte “deles” revela a finitude e a fragilidade de toda humanidade diante da sociedade, do poder e da guerra. Esta projeção (interacional/comunicacional) através da imagem revela uma das mais destacadas funções do fotojornalismo de guerra, ou seja, a sua efetividade depende da sua habilidade em mobilizar as preocupações da cultura na qual elas operam; as fotografias podem fazer “confissões involuntárias” sobre as mais profundas preocupações das suas sociedades (BROTHERS, 1997).

As imagens de cotidiano e aspectos culturais sugerem que mesmo na guerra é possível encontrar, perceber e registrar momentos de ternura, amizade, continuidade da vida, esperança, afetividade. Tais fotografias podem sugerir uma espécie de antecipação, um desejo de retorno ao comportamento social da época de paz. Elas também são um protesto simbólico – uma advertência para que se entenda que a violência e a sociedade civil não podem coexistir pacificamente, pois jamais são compatíveis.

Sinteticamente, é isto o que o livro faz: oferece um debate sobre a violência (o custo da guerra na perspectiva iraquiana) e permite o conhecimento de outra cultura.

Por outro lado, o discurso se estabeleceu num “lugar” muito singular: um livro. Ele tem um modo de dizer as coisas – e como outros livros de guerra anteriores a ele – seu discurso objetivou eventos que foram apenas parcial ou superficialmente abordados em outros meios. Nos termos de John Tagg (1988), não é possível usar qualquer fotografia em qualquer momento da história e em qualquer “lugar” – existem condições históricas, sociais e institucionais estabelecidas que atravessam os discursos. Durante a Guerra do Iraque, falar sobre as conseqüências do conflito nos Estados Unidos significou buscar um meio de comunicação que permitisse um outro tipo de endereçamento ao leitor. O livro tem um âmbito comunicacional singular – são suas interações sociais em funcionamento, os objetivos no interior da prática jornalística, as tensões plurais (seus modos de apreensão da realidade), a função social que desempenha, bem como as especificidades enunciativas e discursivas.

O leitor pode voltar ao livro quantas vezes desejar, pode guardá-lo, e ter uma relação afetiva com ele. Os acontecimentos têm uma existência prolongada no livro. O discurso dos

livros têm validade atemporal em relação ao fotojornalismo diário. Ele pode ser guardado, armazenado, voltando a “circular” em qualquer momento. Nas palavras da fotógrafa Kael Alford, diante do clamor de notícias diárias na imprensa e na televisão, a quantidade de tempo perdido numa única história numa revista se perde na confusão da informação. Com um livro, os leitores podem voltar à história várias vezes. Ele é menos descartável e tem uma “vida de estante” própria, particular. Um poder permanente. Ele é uma forma paciente e espera pelo retorno do leitor.

O livro também foi construído através de sujeitos históricos concretos – os jornalistas independentes. Estes tinham situações muito particulares na sociedade iraquiana. De que lado eles estiveram?, a pergunta que sempre cercou os correspondentes de guerra. O seu posicionamento foi contra a guerra. Conforme foi ressaltado, os fotógrafos independentes (particularmente os estrangeiros), circulando na sociedade iraquiana, deixaram-se impregnar por aquela cultura por um período de tempo específico. Eles compartilharam da vida cotidiana, adquiriram o conhecimento por imersão, e tiveram uma verdadeira “observação participante”. Uma experiência de ordem sensível, individual e biográfica, mas que se torna pública através dos discursos midiáticos.

## REFERÊNCIAS

ABDUL-AHAD, Ghaith *et al.* *Unembedded: four independent photojournalists on the war in Iraq*. Vermont: Chelsea Green Publishing Company, 2005. 176p.

ALSINA, Miquel Rodrigo. *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós, 1989. 208p.

ANDERSEN, Robin. *A century of media, a century of war*. New York: Peter Lang Publishing, 2006. 350p.

ANDERSON, Christopher *et al.* *War: USA, Afghanistan, Iraq*. New York: de.MO, 2003. 416p.

ANDERSON, Jon Lee. *A queda de Bagdá*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. 387p.

ARNHEIM, Rudolf. Sobre a natureza da fotografia. In: ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.107-119.

BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. 180p.

BARBOSA, Ricardo. Experiência estética e racionalidade comunicativa. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.27-49.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185p.

\_\_\_\_\_. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990a. p.11-25.

\_\_\_\_\_. A retórica da imagem. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990b. p.27-43.

\_\_\_\_\_. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2001. 116p.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. 180p.

\_\_\_\_\_. Semiologia e urbanismo. In: BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987. 265p.

BAUDRILLARD, Jean. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991. 102p.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. 266p.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. 272p.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: *Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.19-26.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.91-107 (Obras Escolhidas, vol. 1)

BERENGER, Ralph D. (Ed.). *Global Media go to war*. Spokane: Marquette Books, 2004. 382p.

BERGER, Christa. Sobre a Guerra do Iraque: da indústria do medo à rebelião em rede. In: *Verso&Reverso*, São Leopoldo, nº 37, p.15-27, jul./dez. 2003.

BERGER, John. Understanding a photograph. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p.291-294.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976. 247p.

BRENNEN, Bonnie; HARDT, Hanno (eds.). *Picturing the past: media, history and photography*. Chicago: University of Illinois Press, 1999. 263p.

BROTHERS, Caroline. *War and photography: a cultural history*. New York: Routledge, 1997. 277p.

BUSH, George W. The President's State of the Union Address. 2002. Disponível em: <<http://www.whitehouse.com/news/releases/2002/01/20020129-11.html>> Acesso em: junho 2006.

CAMPBELL, David. Representing contemporary war. *Ethics & International Affairs*, v. 17, n. 2. Disponível em: <[http://www.cceia.org/resources/journal/17\\_2/special\\_section/1025.html](http://www.cceia.org/resources/journal/17_2/special_section/1025.html)> Acesso em: junho 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. 283p.

CHARAUDEAU, Patrick. *O discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006. 285p.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004. 555p.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999. 160p.

DÁVILA, Sérgio; VARELA, Juca. *Diário de Bagdá: a guerra do Iraque segundo os bombardeados*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2003. 150p.

DAYAN, Daniel; VEYRANT-MASSON, Isabelle (orgs.). *Espacios publicos en imagines*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1997. 359p.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 142p.

DEPARTMENT OF DEFENSE EMBEDMENT MANUAL, 2003. Disponível em: <<http://www.defenselink.mil/news/Feb2003/d20030228pag.pdf>> Acesso em: março 2007.

DISPATCHES – slices of the war. *Columbia Journalism Review*, vol. 42, n. 1, p.32-44. May/June 2003.

DORNELES, Carlos. *Deus é inocente: a imprensa, não*. São Paulo: Globo, 2002. 273p.

DUARTE, Elizabeth Bastos. *Fotos&grafias*. São Leopoldo: Unisinos, 2000. 212p.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção Ofício de Arte e Forma). 362p.

ECO, Umberto. *A definição da Arte*. Lisboa: Livraria Martins Fontes, 1986. 281p.

\_\_\_\_\_. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 2001. 426p.

\_\_\_\_\_. *Tratado geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 282p.

\_\_\_\_\_. Una fotografía. In: ECO, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Editorial Lumen, 1996. p.222-225.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. 107p.

\_\_\_\_\_. *O processo civilizador – Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. v.2. 307p.

FAAS, Horst; PAGE, Tim. *Requiem: by the photographers who died in Vietnam and Indochina*. New York: Random House, 1997. 336p.

FELINTO, Erick. “Materialidades da Comunicação”: Por um novo lugar da matéria na Teoria da Comunicação. Texto apresentado no GT Teoria da Comunicação, no *X Encontro Nacional da Compós*, 2001, UnB, Brasília, 11p.

FERRO, Marc; WOLTON, Dominique. Guerra y deotonología de la información. In: DAYAN, Daniel; VEYRAT-MASSON, Isabelle (orgs.). *Espacios publicos en imagenes*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1997. p.137-163.

FIEGENBAUM, Ricardo Zimmermann. Estamos “condenados” à midiaticização? Articulações conceituais em torno dos processos midiáticos. *Anais do Encontro Rede Prosul – Midiaticização, sociedade e sentido*. São Leopoldo, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma future filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 82p.

FONTENELLE, Paula. *Iraque: a guerra pelas mentes*. São Paulo: Sapienza Editora, 2004. 206p.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1998. 79p.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972. 256p.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 541p.

\_\_\_\_\_. *Isto não é um caximbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 86p.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003. 295p.

\_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

\_\_\_\_\_. *Tecnologías del yo: y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990. 150p.

\_\_\_\_\_. Verdad y poder – Diálogo con M. Fontana. In: FOUCAULT, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madri: Alianza Editorial, 2005. págs. 139-158.

GALARD, Jean. A guerra ao vivo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p.196-216.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Bakhtin, Foucault e Pêcheux. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin II – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p.33-52.

\_\_\_\_\_. *Foucault e Pêcheux na construção da análise do discurso: diálogos e duelos*. São Carlos: Claraluz, 2004. 220p.

GRESH, Alain. A Guerra de mil anos. Editorial UOL, 2004. Disponível em: <<http://diplo.uol.com.br/2004-09,a977>> Acesso em: maio 2007.

GRIFFIN, Michael. Picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq. *Journalism*, vol. 5, n. 4, p.381-402, 2004. Disponível em: <<http://ics.leeds.ac.uk/papers/pmt/exhibits/2052/photo.pdf>>. Acesso em: abril 2006.

\_\_\_\_\_. The great war photographs: constructing myths of history and photojournalism. In: BRENNEN, Bonnie; HARDT, Hanno (eds.). *Picturing the past: media, history and photography*. Chicago: University of Illinois Press, 1999. p. 122-157.

GRIFFIN, Michael; LEE, Jongsoo. Picturing the Gulf War: constructing images of war in Time, Newsweek, and US News & World Report. *Journalism and Mass Communication Quarterly*, vol. 72, n. 4, 1995, p.813–825.

GRUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da Comunicação. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998. p. 137-151.

GUIMARÃES, César. O que ainda podemos esperar da experiência estética? In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.13-26.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 210p.

HAIGH, Michel M. *et al.* A comparison of embedded and nonembedded print coverage of the U.S invasion and occupation of Iraq. *Press/Politics*, vol. 11, n. 2, 2006, p. 139-153. Disponível em: <<http://hij.sagepub.com/cgi/reprint/11/4/165.pdf?ck=nck>>. Acesso: novembro 2006.

HALLIN, Daniel C. Imágenes de Guerra en la televisión norteamericana: Vietnam y el Golfo Pérsico. In: DAYAN, Daniel; VEYRAT-MASSON, Isabelle (orgs.). *Espacios publicos en imagenes*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1997a. p.121-136.

\_\_\_\_\_. *The "uncensored war": the media and Vietnam*. California: University of California Press, 1997b. 285p.

HEDGES, Chris. *War is a force that gives us meaning*. New York: Anchor Books, 2003. 211p.

HERSH, Seymour. *Cadeia de comando: a guerra de Bush, do 11 de setembro às torturas de Abu Ghraib*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 398p.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996. 152p.

KATOVSKY, Bill; CARLSON, Timothy. *Embedded: the media at war in Iraq*. Chester, CT: Lyons Press, 2004. 422p.

KATZ, Elihu. The end of journalism? Notes on watching the war. *Journal of Communication*, vol. 42, n. 3, p.5-13, 1992.

KEANE, John. *Reflexiones sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. 166p.

KELLNER, Douglas. A Guerra do Golfo: uma leitura. In: KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. p.253-291.

\_\_\_\_\_. Espetáculo e propaganda da mídia na guerra contra o Iraque. *Líbero*, Ano VII, n. 13/14, p.65-71, jan. 2004.

KING, Cynthia; LESTER, Paul Martin. Photographic coverage during the Persian Gulf and Iraqi wars in three U.S. newspapers. *Journalism and Mass Communication Quarterly*, v. 82, n. 3, p. 623-637, Autumn 2005.

KLEIN, Joe. The PG-Rated war. *Time*, p. 94, Apr. 2003.



KNIGHTLEY, Phillip. *The first casualty: the war correspondent as hero and myth-maker from the Crimea to Iraq*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004. 594p.

KONSTANTINIDOU, Cristina. Death, lamentation and the photographic representation of the Other during the Second Iraq War in Greek newspapers. In: *International Journal of Cultural Studies*. Vol. 10(2), p. 147-166, 2007. Disponível em: <http://ics.sagepub.com/cgi/content/refs/10/2/147> Acesso: setembro 2007.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 167p.

\_\_\_\_\_. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 149p.

LEFÈVRE, Beatriz Vampré. *Livros de fotografia: história, conceito e leitura*. 2003. [s.n] Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2003.

LESTER, Paul. *Photojournalism: an ethical approach*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1991. 202p.

LUKITSH, Joanne. Practicing theories. An interview with John Tagg. In: SQUIERS, Carol (Ed.). *The critical image*. Essays on contemporary photography. Seattle, WA: Bay Press, 1990. p. 220-237.

MAGNOLI, Demétrio (org.). *História das guerras*. São Paulo: Contexto, 2006. 479p.

MAROCCO, Beatriz. *Prostitutas, jogadores, pobres e vagabundos no discurso jornalístico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004. 125p.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1995. 407p.

MERCIER, Arnaud. War and media: constancy and convulsion. *International Review of the Red Cross*, v. 87, n. 860, p. 649-659, Dec. 2005.

MOELLER, Susan D. “Regarding the pain of others”: media, bias and the coverage of international disasters. *Journal of International Affairs*, New York, vol. 59, n. 2, p.173-196, Spring/Summer 2006.

\_\_\_\_\_. A hierarchy of innocence. The media’s use of children in the telling of international news. *Press/Politics*, vol. 7, n. 1, p.36-56, 2002.

MOREY, Miguel. La cuestion del metodo. In: FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo: y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990. p. 9-44.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Portugal: Publicações Europa-América, 1988. 327p.

NEWHALL, Beaumont. *História de la fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A, 1983. 349p.

NEWTON, Julianne H. *The burden of visual truth: the role of photojournalism in mediating reality*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2001. 217p.

NÖTH, Winfried. *Handbook of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 576p.

NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 302p.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo, Editora Hucitec, 1998. p.113-119.

PEREIRA LIMA, Edvaldo. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

PICADO, José Benjamim. Da iconicidade à plasticidade gráfica do instantâneo: mistério do testemunho fotográfico da ação. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, São Leopoldo, vol. VII, n. 2, p.160-170, Maio/agosto 2006.

\_\_\_\_\_. Do problema do iconismo à ecologia da representação pictórica: indicações metodológicas para a análise do discurso visual. *Contracampo*, vol. 9, n. 2, p.199-220, 2004.

\_\_\_\_\_. Ícones, instantaneidade, interpretação: por uma pragmática da recepção pictórica na fotografia. *Galáxia*, vol. 9, n. 1, p.185-198, 2005.

\_\_\_\_\_. Os desafios metodológicos da leitura de imagens: um exame crítico da semiologia visual. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, São Leopoldo, vol. V, n. 1, p.69-87, Maio/agosto 2006.

RABAÇA, Carlos A.; BARBOSA, Gustavo G. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2002. 795p.

ROBERT Capa: photographies. Paris: Nathan, 1996. 191p.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 370p.

SAMAIN, Etienne. Um retorno à Camara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In: SAMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo, Editora Hucitec, 1998. p.121-134.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003. 357p.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005. 222p.

SCHÜTZ, Alfred. O estrangeiro – um ensaio em Psicologia Social. *Geraes – Revista de Comunicação Social*. Belo Horizonte, n. 53, 2002, p.50-61.

SCHWARTZ, Dona. Objective representation: photographs as facts. In: BRENNEN, Bonnie; HARDT, Hanno (eds.). *Picturing the past: media, history, and photography*. Urbana: University of Illinois Press, 1999. p.158-181.

SLIWINSKI, Sharon. A painful labour: responsibility and photography. *Visual Studies*, vol. 19, nº 2, p.150-161, October 2004.

SNOW, Nancy; TAYLOR, Philip M. The revival of the propaganda state. US propaganda at home and abroad since 9/11. *The International Communication Gazette*, vol. 68, n. 5-6, p. 389-407, 2006. Disponível em: Acesso em: dezembro 2006.

SOARES, Jurandir. *Oriente Médio: de Maomé à Guerra do Golfo*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1991. 94p.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 107p.

\_\_\_\_\_. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. A cobertura imagética da Guerra do Golfo na imprensa portuguesa. 1992. Disponível em:  
<[http://www.bocc.ubi.pt/pag/\\_texto.php?html2=sousa-jorge-pedro-guerra-golfo.html](http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=sousa-jorge-pedro-guerra-golfo.html)>.  
Acesso em: outubro 2006.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Editora Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000. 255p.

TAGG, John. *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Basingstoke: Macmillan, 1988. 244p.

TAYLOR, John. *Body horror: photojournalism, catastrophe and war*. Manchester: University Press, 1998. 210p.

TRACHTENBERG, Alan. *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. 300p.

TRIVUNDZA, Ilija T. Orientalism as news. Pictorial representations of the US attack on Iraq in Delo. *Journalism*, London, v.5, n.4, p.480-499, 2004.

TURNLEY, Peter. The unseen Gulf War. *The Digital Journalist*. Disponível em: <[http://www.digitaljournalist.org/issue0212/pt\\_intro.html](http://www.digitaljournalist.org/issue0212/pt_intro.html)> Acesso: março 2007.

VAZ, Paulo Bernardo (org.). *Narrativas fotográficas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

VERÓN, Eliseo. Esquema para el análisis de la mediatización. *Diálogos de la Comunicación*. Buenos Aires: Verón & Asociados, s/d. 17p.

\_\_\_\_\_. *Esto no es un libro*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999. 159p.

VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. 3. ed. Barcelona: Paidós, 1997. 287p.

VIZENTINI, Paulo F. *As guerras mundiais (1914-1945)*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2003. 174p.

\_\_\_\_\_. *Da Guerra Fria à crise (1945-1990): as relações internacionais contemporâneas*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1990. (Síntese universitária: 21) 115p.

\_\_\_\_\_. *História do Século XX*. Porto Alegre: Novo Século, 1998. 246p.

\_\_\_\_\_. *Oriente Médio e Afeganistão: um século de conflitos*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002. 149p.

WAINBERG, Jaques A. *Mídia e terror: comunicação e violência política*. São Paulo: Paulus, 2005. 202p.

WELLS, Karen. Narratives of liberation and narratives of innocent suffering: the rhetorical uses of images of Iraqi children in the British press. *Visual Communication*, London, vol. 6, n. 1, p.55-71, 2007.

WOODWARD, Bob. *Plano de ataque*. São Paulo: Globo, 2004. 455p.

ZELIZER, Barbie. ALLAN, Stuart (eds.). *Journalism after september 11*. London: Routledge, 2002. 268p.

\_\_\_\_\_. Death in wartime. Photographs and the “other war” in Afghanistan. *Press/Politics*, vol. 10, n. 3, 2005, p.26-55.

\_\_\_\_\_. From the image of record to the image of memory: holocaust photography, then and now. In: BRENNEN, Bonnie; HARDT, Hanno (eds.). *Picturing the past: media, history, and photography*. Urbana: University of Illinois Press, 1999. p. 98-121.

\_\_\_\_\_. Photography, journalism and trauma. In: ZELIZER, Barbie; ALLAN, Stuart. *Journalism after 9/11*. London: Routledge, 2002.

ZIEGLER, Jean. *Os vivos e a morte: uma sociologia da morte no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977. 320p.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagem*. Madrid: Cátedra, 1992. 260p.

## APÊNDICE A – TABELAS DO LIVRO *UNEMBEDDED*

### Tabela 1 – Autor\*

Kael Alford	49	32,89%
Rita Leistner	36	24,17%
Thorne Anderson	34	22,80%
Graith Abdul-Ahad	30	20,14%
<b>TOTAL</b>	<b>149</b>	<b>100%</b>

\* as quatro últimas fotografias, retratos dos fotógrafos, não foram consideradas.

### Tabela 2 - Ano

2004	92	61,74%
2003	51	34,23%
2005	4	2,69%
2002	2	1,34%
<b>TOTAL</b>	<b>149</b>	<b>100%</b>

### Tabela 3 - Localidades

Bagdá	73	48%
Najaf	40	26,96%
Falluja	9	6,06%
Distrito de Ramadi	5	3,38%
Shoala	4	2,80%
Hilla	3	2,03%
Mosul	2	1,38%
Estrada Bagdá-Falluja	2	1,38%
Kurdistão	2	1,38%
Zafrânia	2	1,38%
Kirkuk	1	0,68%
Al-Hindia	1	0,68%
Balad	1	0,68%
Abu Faloos	1	0,68%
Fronteira Turquia-Iraque	1	0,68%
Zakho	1	0,68%
Estrada Falluja-Ramadi	1	0,68%
<b>TOTAL</b>	<b>149</b>	<b>100%</b>

**Tabela 4 - Temas**

quotidiano	34	22,82%
resistência	26	17,45%
outros	20	13,43%
feridos ou mortos (civis, militares, etc)	19	12,76%
aspectos culturais	17	11,40%
destruição urbana	13	8,72%
protestos contra a ocupação	6	4,02%
curdos	4	2,69%
sofrimento da população civil	4	2,69%
militares iraquianos (exército, guarda nacional, etc.)	2	2,69%
militares americanos	2	1,34%
<b>TOTAL</b>	<b>149</b>	<b>100%</b>

---

## APÊNDICE B – MAPA DO IRAQUE





## APÊNDICE C – ENTREVISTA KAEAL ALFORD<sup>189</sup>

*1) Have you ever been in Iraq before the war? When did you arrive in Iraq? Was it difficult arriving there? And where did you stay – Palestine Hotel?*

I arrived in Iraq about three weeks before the US airstrikes began. This was my first time there. It was very difficult to obtain a visa. I got lucky when an officer at the Iraq consulate in Jordan offered me the visa of an American Civilian activist who did not arrive to collect her visa. I held onto the visa until the date of the US's ultimatum to Saddam Hussein drew nearer because I didn't want my visa to expire before the war began.

*2) In Iraq, which were your main difficulties – language and communication, the minders, safety, transport? Tell me – briefly – about the routines before and after the fall of Baghdad. Did you have any problem been an American reporter during the war in Iraq?*

It was not easy to be an American in Baghdad on the eve of the US invasion, but I thought it was an astonishing act of faith that we were allowed there at all. It really seemed that on some level, the regime felt that having the Iraqi perspective represented in the media would be to their advantage in some way. In other words, it might bring some reason into the dialogue about the war. I had the sense that everyone was hoping the US would not follow through on its threats from the officials on down to many of the civilians, although everything was in place for the invasion. It was the violence and upheaval itself that most people feared for at that point, very few in the establishment truly gained from Saddam's power. Most lived in fear of him. Daily routines in the weeks leading up to the bombing involved mandatory press conferences by the ministry of information and very limited movement around the country accompanied by government minders. We could occasionally move in limited ways on our own, but we were joined by low level snitches – taxi drivers, etc., who were paid to report on our movements. In my mind, the war in Iraq is still going on and yes it's hard to be an American while covering Iraq –people are angry about what the war had done to their country and foreigners are highly visible targets for kidnapping. It's difficult now for all journalists, even the locals. More Arab and Iraqi journalists have been killed than foreigners. The most difficult thing is the inability to move around safely and that goes for everyone in the country at this point.

*3) A lot of reporters covered the war like an embedded. However, why did you cover the war in Iraq like an independent / unilateral reporter?*

I felt there were enough reporters traveling with the troops, this was an easier position to get into. There were very many fewer opportunities to report from Baghdad during the invasion. That's why I

---

<sup>189</sup> A entrevista foi realizada via e-mail. As questões foram enviadas em novembro de 2007 e foram respondidas em janeiro de 2008.

did it. As a freelancer, I like to see where reporting is needed most and tell the under-represented story where I think it's important. Then once I had established that routine, I stayed with it, building on access I developed from one trip to the next, checking back in with contacts I made, meeting old friends who had grown to trust me and who I could trust as well. In dangerous situations, you must make contacts you can trust. I also thought the stories I was getting were again under-reported. I wanted to tell the ground level story of Iraq under the occupation, the view that most Iraqis saw in their daily lives.

*4) "Unembedded" is a great visual reportage about the war. But which were the main reasons for publishing a book about this controversial subject? Why a book? Did the readers say something about it? Did magazines or newspapers refuse publishing some photographs that we can see in the book (dead or injured children, for instance)?*

We published a book because it allowed us to tell a sustained narrative about the war as we witnessed it. When you take news assignments, very few of your images ever get published. You may be working for a week, make hundreds or even thousands of images and publish only two or three. We wanted to get our work on the public record and by publishing a book, we could have more control of the editing, the text. We actually controlled everything. It was an empowering experience and readers responded well, told us they had never seen such images for the war. Of course they were out there these pictures, many had been assigned and published by major news outlets, just not all in one place as we did. If you review the reportage from the war, you'll find many of the sorts of photos you see in this book.

Many of the photos I published in the book were also published in American newspapers and magazines. But the noise of day to day news in print or television the amount of time spent on a single story in a magazine gets lost in the clutter of information. With a book, viewers can return again and again. It's less disposable and has a shelf life of its own. A staying power. It's a patient form and waits for you to return. The same logic was behind the exhibition. We thought the experience of viewers coming on their own to meet the images in a public space, or hearing one of us tell our stories from the field, was more powerful than an image in a magazine could be in this age of information overload. We wanted to personalize the experience of the war for our audiences, just as it had become personal for us.

*5) Some authors believe that we are living a period of crisis in photojournalism – the reasons: the power of television and the Internet, the digital photography and its manipulation, institutional censorship, patriotism, reduction of publications, reduction of readers, etc. Do you believe in this crisis? Why?*

At many times in the history of photojournalism the medium has faced some crises. Even at the height of the years of LIFE magazine, photographers complained about their editors and felt the constraints

of the medium. I think we are in a time of democratization of the image. Yes it's a challenge now to make a living as a photojournalist – there are fewer traditional print outlets that place a premium on the craft. But I am always amazed at how many young people are willing to try to be photographers anyway, and are willing to travel to the ends of the planet to cover forgotten stories. There are also new outlets for photography – particularly online, and new ways to self-distribute work online by cutting out the middle man and selling directly to clients. I think it's harder to make a living than ever and we all spend more time paying the bills with other forms of work than perhaps the staff photographers of 50 or 60 years ago did, and certainly we compete for television, movies, advertising and most of all shopping! for people's attention. But there are also new opportunities as there are in any time of crisis. We've had millions of hits on our websites which doesn't pay the bills at the moment but certainly our work is getting seen.

*6) We have some gruesome photographs in the book, like the dead civilians in a street (Ghaith Abdul-Ahad). I can't remember those kinds of images in American magazines. Do you think the actual representation of dead in our modern society have a specific place, like the book? What is the main reason for publish a photograph of death?*

There are different aesthetic standards and context regulations at each publication. Some magazines will publish photos of dead bodies, some won't. In the US the most difficult images to get published are of dead US soldiers. The argument is that the family's privacy must be respected, but there is also the need to inform the public which must be balanced with the right to privacy. It's one of the oldest dichotomies of journalism and many ethical discussions center on this theme. What always strikes me, is how images of dead foreigners are less shocking to most audiences somehow than images of their own dead. This is a human characteristic and is true in many places I think. Even images of dead Europeans are more shocking to Americans I think, seem more real in some way. So showing images of dead bodies is no guarantee that audiences will feel the pain of others. That said, I think it's important to try to bring the cost of war to audiences who are so removed from it. The more ways we attempt this, the better – books, television, the internet. I don't know if more images of dead children are better, but images shown in a carefully well-reported context can be more revealing of the experience of war than those simply flashed on a screen for a moment for a sensational response. Humans in the best circumstances respond to reason, can be moved by story-telling. Sharing stories develops our empathetic abilities. At least that is my belief and this is what we tried to do in the book.

*7) You took some photographs for a dead girl in Shoala (March 28, 2003). It's a very strong image, but we can see respect for the pain of others. Please, could you tell more about those photographs?*

In this case I was very conflicted about whether revealing so much of this girl's lifeless body was respectful. I found the scene to be a powerful experience and my instinct was to take photographs of such an experience but I was very aware that she was no longer able to speak for herself. So I looked

to the family members for guidance. First I photographed her father and uncles grieving over the girls' body in the morgue next to the mosque. There had been many deaths that day, many of them children, and the scene was important in telling about the civilian cost of the bombing campaign. A US bomb had landed in a busy market place, and this scene was being repeated in markets and neighborhoods across the country in spite of the modern "precision" targeting methods used by the US military. This was not the carpet bombing of WWII, but it was certainly not bloodless as it might seem from a living room couch in the United States.

So after the men left and the women began to undress the girl to wash her for burial, I stood in the background and looked to the women and family for expressions and gestures that could help guide me. I had stopped photographing for a moment. One woman pushed more forward and motioned for me to make more photographs I did. I used a more modest image in the book of the girl's body covered with swabs of cotton. It's one of the photographs that people who see the book respond to most I've even sold prints of this photo to people who've wanted to add it to the exhibition because they think it's important. The image has never lost its intimate power for me. I'm still aware of the girl's powerlessness to have a say in how she is herself represented and it's my responsibility to see that the image is used with respect. So when I'm not sure about my own judgment, I try to check with others who also care about the story usually, most importantly those closest to the situation, those on the scene. I have been asked to photograph other intimate or gruesome scenes in a similar way many times before. This has reinforced my belief in the power of human communication to help illuminate our experience to others and alleviate, at least on a momentary, personal level, if not on a collective level, some small amount of our suffering through sharing of experience.

*8) In your photographs I could see two perceptions of war: "rupture of civilian life" (death, injured people, etc) and, on the other hand, "hope" (like the women in the river, the wedding ceremony, etc). But in some magazines we had another visual coverage of war: a political point of view, the perception that the war was just a problem between two leaders: George W. Bush and Saddam Hussein. But, you looked and took photographs of anonymous people, not leaders, ordinary people. Why?*

There is often hope in difficult or painful circumstances. Sometimes the experience of hope is more poignant when we also suffer. I have heard people tell stories about how after a long war or struggle was over, life seemed less full of truly joyful moments or how life seemed to have less meaning. Politicians function in the world of words and ideas. I like to use words and think they can be powerful. But when I'm making photographs, I'm checking my words at the door. I make images of ordinary circumstance and people because this is where I learn the most about a place and its people and what forces are most affecting their lives.

As humans, I think we have some common instincts. I have seen that by watching similar reactions of people in very different corners of the world. We might not always express ourselves the same way,

but we all have the urge to survive and urges to protect and defend the things we love or need. Adults, when not under extreme stress, usually feel the impulse to protect children in their care, and children, when they are in fear and looking for comfort and respond to that care. When see a smiling face we often smile back. When people are around us are afraid, we are more afraid. When we see people act with courage or give us comfort, we become more courageous.

When I am wandering around in a strange place where I don't know all the language or the cultural codes, I'm reduced at least in part to this reflexive level. I respond to the things I see, these commonly human moments, the visual story unfolding and I try to document those moments. With these pictures of ordinary life, I'm trying to share the experience of what it is like to be human in that time and place. Photographs of politicians are part of that story too, but only a small part of it and don't often make interesting or telling images, at least not when they are on stage.

## APÊNDICE D – ENTREVISTA THORNE ANDERSON<sup>190</sup>

*1) Have you ever been in Iraq before the war? When did you arrive in Iraq? Was it difficult arriving there – I mean: problems with visa, transport, etc? And where did you stay – Palestine Hotel?*

My first trip to Iraq was in October 2002, before the US invasion. I went there initially to do a story about the sanctions. It was difficult to get a visa during that time. I was fortunate to make a connection with a group that had been protesting the sanctions. They helped arrange a visa for me to work as a journalist.

*2) In Iraq, which were your main difficulties – language and communication, the minders, safety, transport? Tell me – briefly – about the routines before and after the fall of Baghdad.*

Before the US invasion it was very safe to work in Iraq. The biggest problem was working with or around the government “minders” who were supposed to follow journalists around. I managed to get away on my own a few times and in a very limited fashion, but I wasn’t really allowed to travel completely freely. I had come into Iraq as a journalist, but I was sponsored by the foreign ministry – not by the information ministry like most other journalists. As a result, I had a little more freedom. I chose to stay in a smaller hotel across the street from the Palestine Hotel. The minders really tightened their grip during the US “shock-and-awe” bombing campaign. All journalists, including myself, were required to move into the Palestine hotel. In the days before the bombing began we scrambled to prepare ourselves surviving the incalculable. I bought canned food, filled my hotel room bath tub with water, taped the glass on my windows to minimize shatter and covered the windows further with extra mattresses to prevent shards from flying into the room. I bought a gas generator for electricity and purchased a lot of gas in advance to be stored in a tank buried in the bark yard of one of the drivers I was using at the time. I had a satellite phone that had been smuggled into the country and worked out a hiding place for it in the room. Once the bombing started reporters lost almost all freedom. Our movements were tightly controlled by the minders. It was still possible to do some good reporting under those conditions, but extremely difficult.

After the shock-and-awe and the fall of Baghdad everything changed. For a while it was a bit dangerous but possible to travel anywhere we journalists wanted to go in Iraq. We traveled to the north, to the south, through Anbar province, and all over Baghdad. I stayed in a rented apartment outside the Green Zone, but within the security perimeter of the Hamra Hotel. In the beginning I frequently went out to restaurants for my meals. But the situation deteriorated steadily as the insurgency grew and reporters had to spend more and more energy thinking about security – for ourselves and for the people who worked with us. That concern put severe restrictions on our

---

<sup>190</sup> A entrevista foi realizada via e-mail. As questões foram enviadas em novembro de 2007 e foram respondidas em janeiro de 2008.

movement. Moreover, dangerous checkpoints began appearing all over the country. American checkpoints would fire on cars that approach too fast – even if by accident. American soldiers at those checkpoints would sometimes refuse permission to pass through, sometimes out of concern for our safety but sometimes purely as a means to control access. Insurgent and Iraqi police checkpoints were even more of a problem. It was very difficult to tell who they were working for or what limits they would abide by. And it could be very dangerous to take local staff through these checkpoints – especially checkpoints manned by members of a hostile tribe or religious sect.

*3) Did you have any problem been an American reporter during the war?*

I was under a great deal of suspicion by the very paranoid Iraqi Secret Police who eventually detained me and forced me out of the country. I had worked really hard to prepare myself to cover the war and it was a huge blow to me to be kicked out of the country in the first week of the bombing. I spent the next three weeks in Amman, Jordan, trying to get back into Iraq. To this day I feel frustrated when I think of it.

After the war, my nationality could put me at risk with any number of people who were angry with the massive destruction the Americans had wrought during the bombing and invasion or with those who were angry about the indignities or injustices of the occupation. And as the situation deteriorated, my American nationality made me a ripe target for kidnappers. As a result I did not wear my passport on my sleeve so to speak. I would never identify myself as an American except among those people with whom I had built trust.

*4) A lot of reporters covered the war like an embedded. However, why did you cover the war in Iraq like an independent /unilateral reporter?*

I thought news media, particularly American and particularly television, where most Americans get their information, were relying too heavily on the reports of journalists embedded with American and coalition troops in Iraq. I felt that our role as journalists and the goal of the *Unembedded* book was to provide balance to that coverage.

I'm glad the embed program exists and I would like to see it continue. Some journalists have done great work while embedded, but the perspective of embedded journalists is very limited. They only see what the troops see, and they only get to meet ordinary Iraqis on rare occasions and always surrounded by soldiers, guns, and heavy armor. It's impossible to see Iraq from a more local perspective under those circumstances. Embedding with the military is a great way to do a story about the soldiers and the effect the war has on them, but it's not the best way to report on what this war has done to Iraq. America has suffered a lot in this war. I feel very strongly about the sacrifices that the U.S. military has made in Iraq. I don't begrudge the heroism of American soldiers and it breaks my heart to consider the tragedies that many American families have suffered as a result of the disruption of their family lives, the life-altering physical and emotional injuries of tens of thousands of American soldiers, and

the loss of more than 2000 American soldiers' lives. But it is important to remember that the Iraqi people themselves bear the brunt of the tragedies of this war. And it is not possible to get a clear picture of the Iraqi perspective while working as an embedded journalist. I have worked for a brief period embedded with American forces in Iraq and I felt like I was trapped in a heavily armored bubble. I could see Iraq from the back seat of those humvees, but I couldn't touch it or feel it or interact with it. And it was impossible to have any kind of meaningful contact with Iraqi people while wearing body armor and surrounded by American soldiers. I first traveled to Iraq in 2002, before the most recent U.S. and coalition invasion and I already had all the local contacts I needed to report without the support of the U.S. military, so I felt a responsibility to do my part to balance what is reported by embedded journalists.

*5) I think Unembedded is a great visual reportage about the war. But which were the main reasons for publishing a book about this controversial subject? Why a book? Did the readers say something about it? Did any magazine or newspaper refuse publishing some photographs that we can see in the book (dead or injured children, for instance)?*

First and foremost, we wanted to do our part to contribute to the growing body of thoughtful journalism coming from Iraq. All four author/photographers in the book have published our work in popular media like *Time*, *Newsweek*, *The New York Times*, *The Guardian*, and many other publications, but it is rare that we have the opportunity to publish more than a picture or two at a time, and we all longed for a publication that would use our pictures in a greater context. We sought to provide much more nuance than we can normally convey in a newspaper or magazine publication. For example, it was important for us to include, along with the essential images of the violence in Iraq, scenes of daily civilian life. Many readers of *Unembedded* have responded most strongly to some of the softest images in the book because Iraq is so often portrayed as a generic battlefield and nothing more. We hoped we could humanize this war and those affected by it.

Second, I believe that there is an over-reliance, in the United States especially, on "official" (White House and Pentagon) sources of information and an over-reliance on reporting from embedded journalists. This is particularly true on television where most Americans get most of their information about Iraq. Our book, hopefully, provides some balance to that coverage. Balance, of course, is an essential function of good journalism. With that in mind you may also consider *Unembedded* as a shot across the bow of the American media establishment. It's a wake up call.

*6) We have some gruesome photographs in the book, like the dead civilians in a street (Ghaith Abdul-Ahad's photographs). I can't remember those kinds of images in American magazines. Do you think the representation of 'death' have a specific "place", like books, that are free from the censorship? In your opinion, what is the main reason for publish a photograph of death during a war?*



I think those images have a place in newspapers and magazines as well as book. I do want people to see what war looks like at its ugliest, but at the same time don't necessary think it helps to beat people over the head with it. If we had wanted, we could have filled the book with graphic pictures of the wounded and dead. But we strategically chose to mix those pictures with photos of people doing more ordinary things - playing dominoes, celebrating weddings, organizing the defense of the neighborhoods, going on outings, and organizing demonstrations. In the end I think the overall picture is far more powerful than just a collection of graphic images of death and injury. I think there is a kind of synthesis that happens to make all the pictures stronger because of their context.

*7) I think a lot about two photographs that you have took: the girl without an arm in Abu Faloos and the Sunii fighter and his mother in Balad. They are portraits and this catches our attention: they are looking to us. Please, could you tell me more about these photographs; I mean the stories behind them?*

I met the girl during a pre-war trip to the south to investigate environmental damage from the first Gulf War, effects of the sanctions (particularly on water treatment), and the civilian casualties the resulted from the ongoing U.S. and British bombing missions. Izra, the girl in the picture, was one of those civilian casualties. The family was gracious in allowing us to come in and talk to her. When we arrived she was working around the house doing chores. There was a quiet intentional pride about her and she sat with perfect posture throughout our interview. When younger kids in the family would cause disruptions she would reprimand them and they would mind her. She was polite and direct in telling me her story. She seemed like a strong person. But then as the interview was winding up the family began discussing what might happen in her future. They all agreed that it would be difficult to find a husband for a girl with only one arm. That was the first time I saw Izra's spirit break. Her lips trembled and she turned her head to the floor. It was a terrible thing to witness.

The Sunni insurgent was photographed very early in the insurgency, before the leaders in the U.S. had even acknowledged that there was an insurgency in Iraq. American officials told the world that those who were fighting were just a few "dead-enders" and most of them were foreigners. But it wasn't true, and I knew it. Anyone who was paying attention on the ground in Iraq knew that. I was lucky to make a connection with this local fighter, and Iraqi farmer, who gave a long interview in which he described how home-grown Iraqi fighters were organizing their fight against the US occupation. The funny thing is that this simple farmer in a village in Northern Iraq had somehow heard that American officials were saying that the insurgency was made up of foreigners, and he wanted the world to know that that was not true. When I asked if I could photograph him, he and his mother more or less arranged the portrait for me. His mother insisted that she be in the photo to show, she said, that Iraqi mothers supported their sons in the fight against Americans. But she didn't want to be identified so I didn't photograph her face. (But I didn't really need her face anyway.) And the insurgent himself insisted on holding that long curved blade. That is the tool that date farmers use to harvest dates, Iraq's most

famous agricultural expert. He wanted to hold the blade to convince viewers, he said, that he was a simple, local farmer, and not a professional fighter from a foreign country. In his mind, I think he thought the blade would sort of soften the image and make him look less threatening.

*8) Your story about Haider (from Muqtada al Sadr's army) is astonishing. I think this aspect of the book is very important: you observed, lived and took photographs of anonymous people – not leaders, not politicians – ordinary people. Why?*

My instincts as a photographer are always to look for the ways ordinary people are transformed by extraordinary events. That's part of the tradition of photojournalism. With Iraq in particular I felt a very strong desire to show people on the outside what the war was doing to ordinary people. I was motivated by the need for journalistic balance in the coverage of Iraq. For a long time there was so much focus on Saddam Hussein and not much more. But the real story, the one that I thought people were missing, was the story of the collapse of an entire society of ordinary people.

## APÊNDICE E – RITA LIESTNER<sup>191</sup>

### 1 Iraq Unplugged

#### A Picture and a Thousand Words

*Rita Leistner on Iraq's Young Resisters and on telling their story*

November 27th, 2005, published in The Toronto Star Sunday edition

Sometimes people ask me if the situation in Iraq has gotten better since coalition forces overthrew Saddam Hussein in March 2003. The question always amazes me, because I wrongly take for granted that everyone has seen what I have seen of the glaring disintegration of security, amenities, employment, and rights and freedoms of the people in Iraq over the last two and a half years.

Iraq today is wrought with the danger of bombings, kidnappings and assassinations. In many quarters, electricity has still not been restored since the power grid was destroyed by American bombs. Without electricity there is no water, no sanitation, and no added security of lights at night. Religious extremists who were kept underground during Saddam's secular, if brutal, reign have resurfaced, and this resurgence of fundamentalism has been bad news for women. Among the most educated in the world, Iraqi women once knew rights unfamiliar to many women in the Islamic world. These rights are disappearing, and there is a resurgence of honour killings - a traditional code making it legal to kill women perceived as having dishonoured their families. Women who used to walk uncovered in Baghdad are now wearing abayas out of fear of beatings or assassinations.

For the vast majority of Iraqis, the American occupation has made life worse, not better. What for Western eyes are brief newsflashes of yet another bombing in Baghdad, or reports of sieges on small towns we've never heard of, for Iraqis are a living nightmare.

It is against this bleak and complicated backdrop that recruitment to the armed resistance is thriving. The American presence in Iraq provides the different groups with a common enemy and a rhetorical and religious justification for violence. Driven by joblessness, poverty, and a lack of common purpose, new recruits are enthusiastic to take up the fight.

---

<sup>191</sup> Conforme foi ressaltado, a fotógrafa Rita Leistner optou por responder as perguntas de modo menos formal através de uma série de textos de sua própria autoria. Tais textos apresentavam reportagens e reflexões da autora sobre a guerra, os acontecimentos e o trabalho dos fotojornalistas. Quando enviou os textos, Rita escreveu: "Hi Alan, I think a lot of your questions (and more) are answered in some of the writings I've already published. As I am really extremely busy, I hope it is just as helpful to you (if not more so) for me to send you copies of some of the writing I published about the war, which I hope answers many of your questions. Let me know if you have any problems opening the files. I hope this helps. Good luck with your project. best wishes, Rita Leistner." As notas de rodapé seguintes são de autoria de Rita Leistner.

I took this photograph on Aug. 6, 2004, in Sadr City, a sprawling slum on the outskirts of Baghdad of two million poor and disenfranchised Shiite Muslims. They name their neighbourhood after the father of Mukkada al-Sadr, the young rebel cleric at the head of the Mahdi Army, one of uncountable restive rebel groups in the country. We call them insurgents, but they call themselves "the resistance to the American Occupation." The Mahdi army is a popular, homegrown movement. Mukkada's image is everywhere. You can see him in this photograph with his round face and turban on a poster in the distance on the far left side of the frame. Almost every newborn male child you meet in Sadr City these days is named Mukkada.



Notice the professional quality of the recruitment poster the young fighters are holding up. The elements of the poster are carefully constructed morale-boosters. The text in yellow is a call to arms - "To battle!" - and the rest of the poster is meant to instill courage and optimism in the recruits. It is significant that the fighter's machine gun in the poster is overflowing with bullets, showing there is no shortage of ammunition.

But most important is the projection that the Americans are not indestructible and that they are not in control of the situation, symbolized by the destroyed American Humvee in the background, probably the victim of an IED, or improvised explosive devices, often buried in asphalt or camouflaged in street detritus.

The boys in the photograph are a reflection of the sentiments in the poster, brandishing their weapons for my camera (and my western audience). The boy in the makeshift Adidas balaclava is holding a Russian-made RPG-7Ö, capable of disabling a light-skinned vehicle, like the Humvee in the poster. What the boys may not have yet known is that an RPG is not an effective weapon against the new heavier armour of American tanks and Bradleys.

I doubt the teenager holding the RPG, the one with the boyish fuzz on his sweaty upper lip, even knew how to use the weapon effectively. These awkward, maturing adolescents with their lack of

training remind me more of my 15-year-old nephew in Toronto than of the young American soldiers I was embedded with in the spring and summer of 2003. They were fighting older men's battles by day, and playing boys' video games by night (or wishing they were). They were someone's children. How did they become willing to die fighting?

In the spring of 2004, as the Mahdi Army was gaining momentum in the weeks leading up to the Siege of Najaf - a battle between the Mahdi Army and American forces - I met fellow photographers Ghaith Abdul-Ahad, Kael Alford, and Thorne Anderson, the Salon.com war correspondent Phillip Robertson, and filmmakers Andy Barends and James Longley. We were all working as independent journalists and had been documenting the war in Iraq since before the Fall of Baghdad.

We had seen the initial popularity of the American forces change into hatred and resentment toward an occupier. We witnessed the growth and evolution of the resistance and experienced the disappearance of security (I was abducted by insurgents in April 2004, and Ghaith was injured in a firefight in September of that year).

Our work brought us together. As freelancers without the support of major media organizations, and without the military protection embedded journalists had, we became each other's safety nets.

We cooperated in our goals of covering a side of the war rarely seen in the mainstream media: the view from outside the American military. In the weeks following the siege, we discussed a traveling exhibition of our work. Thorne threw together a website of our photographs and the stunning and rare footage of daily life in the occupied Iraq of Barends and Longley.

When Thorne showed the work to Margo Baldwin, the president of Chelsea Green Publishing, she suggested a book. The result is *Unembedded: Four Independent Photojournalists on the War in Iraq* by Abdul-Ahad, Alford, Anderson and myself, with an introduction by Robertson. Publishing this book, like crossing front lines, was an act of faith - a path to understanding the cost of war.

## 2 Smuggled into Iraq

Story by Adnan Khan<sup>192</sup> and Rita Leistner

It's April 2004, over a year since the American-lead Coalition Forces first entered Iraq, toppling Saddam Hussein's Baath Party regime. Back then, getting into Iraq was a huge challenge, one that journalists spent months devising, taking life-threatening risks to cover the biggest story since

---

<sup>192</sup> Adnan Khan is a Canadian freelance journalist based in Istanbul. He still has a soft spot for wafer ice cream bars and classical break dancing though ice cream trucks now give him the willies. Since smuggling his way into Iraq, he has been working primarily for *MacLean's Magazine*. All names have been changed in this story to protect the identities of those involved.

9/11. Adnan Khan and I were among those journalists. We'd met in Turkey in March 2003, part of the small Canadian contingency of journalists holed up near the Iraqi border. But now, back for our third journalistic "deployments" in Iraq, we are devising how to get *out* of Iraq safely. The Royal Jordanian Airline office in Baghdad is overrun with foreigners trying to get to Amman. Flights are prohibitively expensive for freelancers like us (USD 600.00 one way), and there is up to a ten-day wait for seats. The situation has become so volatile that virtually no journalists are staying. Working outside the capital has become a game of Russian Roulette with all odds against getting any photographs, even if you do escape with your life. The roads out of Baghdad are either closed or too dangerous to venture – a fact we experienced first hand when we nearly became yet another of the mounting number of April's kidnap victims.

And yet if we could go back to April of a year ago, to the picturesque, mountainous province of Diyarbakir in south-eastern Turkey, where our first and so far most dangerous journeys into Iraq began, we would probably do it all over again. Not to cover the story in Iraq, having invested so many months in preparation, was a prospect neither Adnan nor I were willing to concede to easily.

By March 2003, over 2000 journalists had registered with the Diyarbakir Press Office. All were expecting to follow American forces crossing the Turkish border into Iraq's northern Kurdish region. But in late March, the Turkish Prime Minister reconfirmed that Turkey would not allow Coalition forces land access. The heavily militarized border would remain closed. This was a drastic blow to freelancers who didn't have staff jobs to go home to, or the financial resources to re-attempt entry from Jordan or Kuwait. There was a mass exodus. The border towns of Cizre and Silopi, which had been bustling with journalists for months, returned to their dusty, quieter states. Meanwhile, the war in Iraq was raging ahead at an awesome rate, threatening to end before we'd even got there. A handful of us remained in Diyarbakir madly plotting alternative routes into Iraq.

With his trump card in hand – a Pakistani passport - and Muslim credentials, Adnan headed off to Iran, purportedly on a pilgrimage, with real plans of entering Iraq illegally across the Iranian border. We had a last beer together the night before he left, and by dawn, on April 8<sup>th</sup>, he was gone.

Back in Diyarbakir, those of us who remained watched the war on television as Iraqi city after city fell to Coalition Forces, when I got a call from the Canadian, Kenya-based photojournalist Steve Morrison, who was still in Cizre. A man had approached him at a taxi stand and said he could arrange to have journalists smuggled into Iraq for USD 1,200.00 a head. A few had already been successfully smuggled in over the past month. But earlier on in the war, they were paying up to USD 5,000.00 each. The rapid Coalition Forces advance into Iraq was bad for the smuggling business: As journalists became sparse, smuggling prices plummeted. Suddenly, the option sounded interesting to me. About a third who had tried had made it. Others had been apprehended by Turkish border guards, and got deported, as well as losing their investments. Two days earlier, there were rumors that a German journalist had been shot in the legs. The Turkish border guards had shoot-to-kill orders: It was an insanely dangerous risk to contemplate, but also my last chance.

I lightened my gear of all non-essential items, bought a good pair of hiking boots, and with all my camera gear and batteries, flack-jacket, bullet-proof plates and the clothes on my back, headed to Cizre on the next bus out of Diyarbakir. Not wanting to tip off the local authorities of our highly illegal intentions, Steve and I told only a few trusted friends of our plans. One of them, a secretive American security guy, who was so secretive we knew him only as Blue, threatened to turn us in before we could get under way, “for our own good.” Openly we called-off the trip, all the while preparing for our departure - for what we were told would be an easy fifteen hour hike into Iraq. That night, April 10<sup>th</sup>, at the Cizre Grand Hotel, I took a photograph of the television: Coalition Forces taking the northern city of Kirkuk. A group of us shared a last bottle of Italian wine someone had been saving, and by dawn, on April 11<sup>th</sup>, Steve and I were gone.

By dusk we had switched vehicles five times, hidden in hillocks and “safe houses,” and bribed our way through a dozen heavily guarded checkpoints. As darkness fell we continued by foot toward the Tigris River, joining up with three armed men who would be our principal guides through the mountains. Soon after, we reached a bridge and sprinted across it in five-point formation: harder to shoot us all at once. Turkish watchtowers loomed high above us, their orange lights wrapped like garlands around the surrounding hilltops. When we’d reached the other side, our lead guide, Suleyman, fell to his knees, facing Mecca, and thanked Allah. In the distance, under a full moon, loomed massive snow covered peaks. Our guides pointed toward them: “Iraq.”

We’d been clipping along non-stop for four hours along a steep gravelly incline carrying heavy gear, with all our weight on our lower right legs. Rock faces jutted up on all sides, the Tigris River raged far below, and I was struck by the astonishing beauty of the night landscape. But just as the moon descended behind the mountains, I was beginning to get a cramp in my leg. I gestured I needed to stop for a moment, but we had no verbal way of communicating with our Kurdish guides, and they seemed in a real hurry. Of the dangers we would face on the trip, I had never anticipated the physical challenge would outweigh the danger of getting caught or shot by the Turks. Besides, I was an experienced hiker and rock climber, with ten years of tree planting in Canada behind me.

A moment later, in the near total darkness, I slipped and was suddenly grasping onto a tiny shrub with one hand, very nearly plummeting to the deadly fall below. Immediately I realized I had badly twisted my knee, and at once, everything changed. I struggled on another two hours until we reached a cave by the river at the base of the mountain, praying that by morning my knee would be ok. But when I awoke, it had swollen to the size of a grapefruit, and bending it was excruciating. Worse, I feared that if I hurt it anymore, I wouldn’t be able to carry on at all – there would be no way out of the mountains: no government would be able to arrange an evacuation for an illegal passage into a war zone. And so I wrapped my knee in a tensor bandage and one of our guides fashioned me a cane from a stick. I was in a lot of pain, but fortunately my first aid kit was well equipped with Extra Strength Tylenol and anti-inflammatories.

We left the cave at dawn, and by 11 am were hiding in another cave. We made a fire, had tea,

and rested for an hour before beginning the most technically difficult ascent of the trip. In any other circumstances, I would not have considered trying it without safety ropes. On the most difficult pitches, Suleyman held my wrist for safety, as I climbed with the use of only one good knee.

With Cizre a day and half behind us, we'd already been trekking deep in the mountains for 24 hours, and it was getting dark again. I had long given up imagining how far we were from our destination when suddenly, holding up their weapons like deadly air-guitars and pointing to a ridge up on our left, our smugglers became ultra serious, gesticulating and gesturing that we would now have to ascend as fast as we could. Ahead of us was a steep ice field, padded by two feet of frozen wet snow. On Suleyman's call, I braced myself and ran, expecting at any second to get shot. Punching the crisp outer layer of the snow with one hand, digging into it fiercely with my walking stick in the other, I fought my way to the top as fast as I could, thinking of nothing but moving with mind over body.

When I reached the peak about 45 minutes later, I threw myself against the shadow-side of a rock, panting with fear, high on Tylenol, my wrenched knee numb with pain. We'd made it to the safe point in Iraq. Home free. But as I gathered my senses and looked beyond the ridge to the harrowing, snow covered decent bellow, and no sign of any roads, I was mortified and thoroughly disheartened. This last sprint had seemed to take all my strength, but the ordeal was clearly far from over.

I was developing a mixed relationship with the moon. While its illumination made the way easier at night, it was also one reason we had been forced to take such a circuitous and long route, crossing in and out of Syria, Turkey and Iraq, where the three countries meet in the Taurus mountains. But now that the moon had gone down again, it was nearly impossible to see, and the risk of falling and further incapacitating my knee was greater than ever. Only the snow gave any impression of the route ahead, and where the snow fell off, I leapt blindly downward.

Three hours later, we stopped for a moment's rest and I broke down and cried. Because whenever we stopped we were in caves and could not access the satellite for Steve's phone, we hadn't had any of the planned communications with our translator back in Cizre. "We have a clear view of the satellite, get that fucking thing running and call someone who can translate," I insisted. If there was any way I could rest my knee, I wanted to know. But it was a delusional hope. The schedule was precise as our Turkish smugglers, once they handed us off to their Iraqi counterparts, had to race back up the mountain and get into hiding in a cave before dawn.

When we reached the base of the mountain, near the town of Zakho, three hours later, we were met by four Peshmerga – Kurdish paramilitary whose name means "ready to face death." An incoherent argument ensued and we called our man back in Cizre. The Pesh wanted another 200 dollars from each of us. Members of the Kurdistan Democratic Party (KDP), they claimed they hadn't been paid in six months. It wouldn't have been a problem if we'd had that kind of money. Half way through the mountains, Steve told me he had no money left, thinking he could go to a bank machine in Iraq. However, because of the war, accessing money in Iraq would in fact be totally impossible. So between us we had my 1000 dollars, which was barely enough to get out of Iraq once we arrived. But



it was hard to justify this to armed strangers who were our only way out of the mountains. We compromised at 100 dollars more each, and landed in Iraq with 400 dollars a piece. Given I knew journalists in Iraq who carried over thirty thousand dollars with them, it was a tiny sum.

If anything, I would have wanted to give more money to our three mountaineering companions. They had saved my life and asked for relatively nothing in return. As they departed back up the mountain we exchanged kisses – a sign of respect, and a practice usually reserved between men. I repeated over and over the only words I knew in Kurdish: *Zor zor spaz, zor zor spaz* (thank-you, thank-you) and *Sar Choa* – an expression that means “your are in my eyes.” Then we headed off again with the Peshmerga to a hide-out ten kilometers away, where the next morning we were picked up and driven to Dohuk. There, exhausted, at a café, we watched the fall of Tikrit on television. It was the end of the first phase of the war, what would later be called “the high intensity phase.” We’d missed it. Steve was devastated. I was elated, even giddy. I was seriously high on painkillers. Getting into Iraq had become as simple and as complicated as climbing a mountain. What it meant or would mean to me is still only just beginning to make itself clear.

While Rita sipped a Nescafe and watched Tikrit succumb to the American military juggernaut, I was in a small town on the Iran-Iraq border, waiting for my Kurdish smugglers to arrive and working on my fourth wafer ice cream bar. The cavernous freezer in the ice cream factory was depleting fast, exposing waist-high boxes of high-quality booze piled up inconspicuously behind a dozen Cornetto cases. Ehsan, who was munching away as fast as I was, had started to figure out the profit margin on exporting ice cream wafers to Canada. Based on our eating habits, he concluded, there was a fortune in the making, especially considering Iran’s cheap labor costs and the low overhead. I tried to explain to him that normal people don’t eat wafer ice cream the way we do, but to no avail. He was convinced he’d stumbled upon a gold mine.

A few words on Ehsan: at 34, he was the oldest, and perhaps last, classical break dancer left on the planet earth. He’d showed me his ‘ticking’ moves the night before. I’d taught him the worm. Together we’d put on quite the show for our drunken Iranian hosts. Ehsan, is also an unrepentant boozer, which would explain the throbbing headache I had while listening to his master plan for distributing wafer ice cream bars on a global scale.

But what do break dancing and booze have to do with ice cream and Kurdish smugglers? I think I should explain.

I’d begun my smuggling adventure in Tabriz, in a small park on the northern outskirts of the city where I’d met Nasser, an eccentric 60-year old Iranian-Kurd with wispy strands of white hair and a penchant for extravagant storytelling. He’d been intrigued by my proposition. “It will be dangerous,” he’d warned, noting that my expired transit visa (which had run out a few days earlier) and false pretenses for being in Iran made me a tasty morsel for Iran’s ruthless secret police. But one thing I would come to learn about Nasser was his addiction to adventure. “Let’s do it,” he’d said in the end, firmly, with a gleam in his piercing grey eyes. “But first we need to get you a Kurdish

haircut. And if we're caught, you don't know me."

The next day, minus my shoulder length curly locks, we were on a bus to his home town in the western hinterlands of Iran near the border with Iraq. There, Nasser explained, we would spend a night with his family before driving out to another small village straddling the Zagros mountains dividing Iranian Kurdistan from its Iraqi counterpart. His family was organizing the smugglers who would then take me over the mountains into Iraq. Simple.

Nasser's only concern was a series of military checkpoints on the road from his hometown to the village. If we were stopped it could mean trouble: at best I'd face a little rough treatment and a dishonourable discharge back to Turkey; at worst, they'd brand me a spy and I wouldn't be writing this story now.

"Just tell them you're a traveler, that's all," Nasser suggested. "You can say you were hitchhiking and I picked you up."

In his hometown, we stepped out of the bus and into a frenetic crowd angling for taxis at the local bus station. A piercing early spring drizzle shocked me awake after the melancholy of a 4-hour bus ride through Iran's Kurdish countryside. My Kurdish hairdo was working: for the first time in a very long time, no one gave me a second glance. I was part of the crowd, another anonymous face in life's hurried routines, and it felt good.

Nasser expertly negotiated a taxi and we loaded up my gear and headed out to his family's home. There, settling into large floor cushions lining the walls of the living room, Nasser told me to relax. "The danger begins tomorrow," he said with that distinct twinkle in his eyes, "but tonight we feast."

And feast we did. Nasser's family is not your typical Iranians. They're Kurd, for one thing, which means a lot in this part of the world, and an eclectic bunch: Ehsan, Nasser's nephew, the break-dancer and misguided capitalist, Faraz, another nephew who would prove to be the brains behind the smuggling scheme, and his wife Azadeh, the most self-assured woman I've ever met, and an uncle named Hoshiyar, a mysterious artist who inspired humility in anyone he met, including Nasser. And, of course, there was Nasser himself, the self-styled adventurer who'd lived it up during Iran's pre-1979 party era, hanging with the "happy hippies" as he called them who were streaming through his country along the legendary silk route, chasing the mysteries of the far-east. "Those were the best days of my life," he'd told me on the bus ride to his home town, the days before the iron grip of the mullahs all but extinguished the sheer beauty and evocativeness of Iran's Persian past.

After a raucus dinner, Azadeh packed a few things and left, dragging along her son and daughter to spend the night with her brother's family. Her husband tried to complain about the fact that there were no snacks prepared for us but she simply shot back that if this was going to be a boys' night, then the boys could fend for themselves.

I was confused, and bit guilt-ridden for having chased out one of my hosts. Nasser told me not to worry. "Azadeh doesn't like to drink," he said, "and, well, we do, so this isn't the first night

she's left. Besides, her brother lives just next door." Then came the whisky, and lots of it.

The rest of the night was a blur. I vaguely remember cheering loudly to Ehsan's breaking dancing moves. I'm still trying to forget my own contribution – the worm. I think there were shots going around but by 4 a.m. they were redundant. Around that time, the party started to fade; one by one we slipped into half-exhausted, fully-hammered catatonic states on the colourful mats spread around the room. The last thing I remember before passing out was Nasser gingerly sliding a blanket over me.

Three hours later, I was dragged out of a fitful sleep by Faraz. Nasser was already dressed (or perhaps, like me, had never undressed) and carrying his bag out the front door. I instinctively jumped to my feet, thinking irrationally through my lingering drunkenness that everyone was leaving without me. The sudden motion was not a good idea in my state. Rule number one for anyone planning a smuggling trip: save the boozing for after.

Once I'd recovered from the shock of alcohol-laced blood rushing to my brain, I stumbled over to my gear and hauled it onto my back. Nasser came back into the house and said our ride was warming up out front and we should get a move on before anyone got suspicious about us.

That was odd, I thought. Why would people be suspicious of a car idling in front of a house? Mornings and nights were still chilly this time of year in Iran so warming up a car should not have seemed out of place. But when I got outside, I realized it was not the idling engine that Nasser was worried about.

Out on the soggy street, glistening after a night under a steady downpour, was not one, but two UPS-sized white ice cream trucks. I took a double take, rubbed my weary eyes, but there they were, two giant freezers-on-wheels each with its own larger-than-life renditions of 3 ice cream cones painted on the sides, chocolate-vanilla-strawberry, fanning out from their tips like a monstrous peacock plume. My ride.

So this was it, I thought: the plan. For a moment I believed it could actually work – who would suspect a convoy of ice cream trucks was on a smuggling mission? I wondered half-seriously whether we'd break out into the familiar lilting tunes that used to send me dashing out the front door of my parents' house with a pile of loose change jingling in my pant pocket and the sweet taste of chocolate sprinkles on the tip of my tongue. Or maybe this wasn't real, I thought; maybe I was stuck in some kind of carnivalesque dream and I'd wake up any second to Nasser gently shaking me back into reality.

But no. It was real. We would be confronting the military checkpoints, Nasser's biggest fear in...well, ice cream trucks. After tossing my gear into the frigid, gaping freezer, Faraz, Nasser and I jumped into the first truck, Ehsan and Hoshyar piled into the second, and we rolled out. There was, thankfully, no music.

For the first 45-minutes on the road, we cruised along without interruptions. Nasser explained to me that his nephews ran an ice cream business producing and supplying a wide variety of ice cream

bars to local corner stores. We were headed for the factory in a village on the Iran-Iraq border where the smugglers would meet us to continue the journey over the mountains into Iraq. Only the checkpoints stood in our way now.

When the first one angled into view on the road, I tensed. Like most checkpoints I've seen, this one was set up like a short slalom course comprised of concrete barriers. The staggered layout forces vehicles to slowdown so they can maneuver through. Leaning on the first barrier was the soldier, an AK47 assault rifle casually dangling on his shoulder. As we slowed down for the approach, I could tell the guard was leaning slightly forward trying to figure out exactly what was coming at him. Great, I thought, we're going to be stopped. He's too curious about the ice cream trucks. But instead, something miraculous happened: the guard smiled, waved genially to Faraz and ushered us on our way. We didn't even stop. At the next checkpoint, the same thing happened, and the next, and the one after that. After the fifth and last checkpoint, I asked Nasser what had happened. He leaned over and asked his nephew something in Kurdish and received a simple nod in response.

"Ice cream," Nasser explained, "is only a small part of what my family does around here. Their main business is distributing alcohol smuggled in from Iraq." Now it all made sense. The checkpoint guards, all five of them, were in on the business: Faraz provided them with a steady flow of booze and in exchange, they turned a blind eye to his frequent convoys.

At the ice cream factory, while Ehsan and I were still munching away, the smugglers, who were guys Faraz used regularly to transport booze shipments, finally arrived. For a half-hour, they argued with Nasser about payment. They wanted an extra hundred dollars but he refused, arguing that the deal had already been made. Ehsan and I continued to pile back ice cream, oblivious to anything else but our throbbing heads and empty bellies.

Finally the smugglers grudgingly agreed to the original amount and left the factory. "They're going to check the road to make sure there isn't any border patrol," Nasser said. "They'll be back in an hour."

Iranian border security was on a shoot-to-kill policy with smugglers, Ehsan explained, stuffing the last piece of another ice cream bar into his bulging mouth. "Hope you don't run into any."

An hour later, after saying goodbye to my hosts, Nasser and I loaded into a white sedan with the two smugglers and drove to the edge of town. There, a cattle truck was waiting for us. "Put your big pack in the back." Nasser directed. "And I'd recommend you give your money belt to the smugglers for safe keeping. If border patrol catches us, they will steal it." But I was hesitant. All the money I had to carry me through Iraq was in that belt. I decided instead to bury it deep inside my pack and hope that in the off chance we were caught and not shot, the border guards wouldn't search us too thoroughly. We then squeezed into the truck, beside its teenage driver, while the two smugglers rode in the back, comfortably ensconced in hay.

The truck rumbled into the foothills of the Zagros. I still didn't know whether or not we would ride all the way to Iraq or if there was another twist to the journey waiting for us somewhere in

the mountains. Up to this point, I'd left the planning of the trip to Nasser, who'd quickly and absolutely gained my trust. It's not often that you meet a 60-year old willing to go with you on a dangerous smuggling run into a war zone. But Nasser insisted on accompanying me for the entire journey. "It's my duty to make sure you make it safely," he'd told me the night before. "Besides, I've never done anything like this before. I want to give it a try." At the time, I thought it was the alcohol talking, but 12 hours later, here he was bouncing along beside me as we snaked our way into the unknown.

Once the village was out of sight, our driver turned off the paved road and onto a mud track that twisted along between two hump-backed hills. Our pace slowed to a crawl as the truck negotiated through deep ruts and menacing boulders. At this pace, I figured we'd reach Iraq in a week but then suddenly, without any apparent explanation, the driver floored the pedal and we jolted forward. The truck bounced dangerously from side to side. My head smacked against the ceiling of the cab a half dozen times before I could steady myself enough to ask Nasser what was happening.

"Border patrol!" he shouted. "We've been spotted."

Down the snaking dirt path back toward the village, I could make out a Chagall-blue and white 4x4 turning off the paved road onto our trail. We had about a kilometer of lead on it but it was catching up fast. Our driver skidded around a hill so that we were out of sight and Nasser yelled, "Get out and run!"

I made a dash for it, following one of the smugglers with Nasser, incredibly, keeping pace beside me. My only thought at that moment was for my money. I glanced back and caught a glimpse of the other smuggler racing off with my pack in the opposite direction. Images of arriving in Iraq flat broke raced through my head. It was over, I thought. My journey would end here and I'd walk back to Iran, to the nearest Canadian consulate and humbly beg for help.

We dove behind a hillock and lay in the damp grass panting for what seemed like an eternity. I settled onto my back and looked out over a stunning scene of low-lying clouds crowding snow-capped peaks and valleys dipping out of sight into mysterious wadis. I could hang out here for a while, I thought, become a reclusive mountain man writing poetry dedicated to Rumi and meditating on the ironies of fate.

But that, it seemed, was not what fate had in store for me. After a half-hour of hiding, the smuggler left us and returned a few minutes later to say it was safe for us to go. We'd be on foot from here on in, Nasser said, but the danger of being spotted again was all too real so we would have to be wary. When I poked my head over the crest of the hillock, I saw the other smuggler carrying my pack. At least my money was safe.

For the next three hours we trudged up into the mountains, diving for cover every so often on the command of our smuggler-companions. The wind steadily picked up the higher we went and by the time we reached snow, I was being buffeted around like a flannel sheet.

Eventually, we reached the edge of no-man's land, the mystifying wilderness between hostile

nations that defies the logic of place, and settled in for a rest and some food. It was safe now, the smugglers told us, at least from the border patrol. One of them pulled out a satellite phone and dialed home to his wife. Nasser perked up when he saw the device. "I think I'll call my daughter," he said gleefully. "She'll never believe where I am."

While Nasser walked off with the sat phone, devilishly resolved to shock his family, I leaned back on a rock and started scribbling in my notebook. It would be a shame, I thought, if I lost the details of what I'd experienced so far. One of the smugglers settled in beside me and watched attentively as I wrote and sketched, laughing at my pathetic rendition of the majestic mountain scenery.

When it was time to go, one of the smugglers approached Nasser and explained something to him in Kurdish. He spoke with a deadly serious tone, pointing occasionally at the ground around our feet. When he was done, Nasser took me by the arm and whispered the translation in my ear. We were about to walk into a minefield.

I've been in minefields before, in Afghanistan where the countryside is littered with them at an average of one mine for every 3 Afghans. But in Afghanistan, they're spread over an entire nation the size of France so the danger is more latent than explicit. In the no-man's land between Iran and Iraq though, it doesn't take long before you get a vivid picture of the danger.

The first dead horse was not much more than a nondescript heap lying some one hundred metres away from the trail. Through one of the smugglers' binoculars I could plainly see the beach ball-sized hole blown into its haunch. The next one, chillingly, lay not even ten feet away from us, one of its back legs blown off and its lips curled into a macabre grimace. It looked like it had died only days earlier.

As the journey continued, more shattered corpses came and went, some of them mere skeletons overgrown with stiff alpine grass, others relatively whole with their cargo still attached to their backs. In the gathering gloom, the scene could have been plucked out of a Kurosawa dream, bleak and beautiful all at once, as if we'd stumbled onto a mystical mountain altar, not long after a sacrificial orgy.

For another two hours I religiously followed the lead of my smuggler guides, stepping where they stepped, pausing wherever they paused. At one point, during a brief rest, Nasser stepped back about six inches off the trail. Both smugglers freaked. The danger, it seemed, was all around us. A few times the thought occurred to me that if one of them stepped on a mine, chances were that I'd be mortally wounded as well but I decided that was something else I'd have to leave to fate.

As dusk descended, the tension began to ease. I asked Nasser how long it would be before we were in Iraq. The smugglers laughed when he in turn asked them. "Looks like we're in," Nasser said with a congratulatory slap on my back. He pointed to a drab, mud brick building no more than a kilometer down the winding mountain trail. "That's the PUK border post."

An hour later, after Peshmerga militiamen from the Patriotic Union of Kurdistan had secured

transport for me to Salahuddin, the administrative centre of Iraqi Kurdistan, I found myself struggling to contain my tears as Nasser and I said our goodbyes. “Please email me as soon as your home, uncle,” I blurted out, unaware that I had used the familial term. Nasser laughed and said he would always consider me a member of his family. We’ve kept up contact ever since.

Uncle Nasser left the next morning, back on the trail into the mountains to do the harrowing journey all over again. I got a message from him two days later in Arbil, about 40 km south of Salahuddin. “Dear nephew,” it read, “home safe. Please be careful. Love, your Uncle Nasser.”

I haven’t taken his advice lightly. Both Rita and I may have missed the ‘high-intensity’ phase of the conflict, but a year later, Iraq has reached an even more insidious stage. The dangers are real, perhaps more crystallized now that journalists have become a target. It’s a cruel irony that they are leaving again, like they were in Diyarbakir those many moons ago, though for very different reasons, an ominous twist of fate that it’s the exit strategy now that haunts us. For Rita, the way out was back through Turkey, back to Diyarbakir and on to Istanbul. She left a week ago, I will be on her trail in another week. I think I’ll spend a few days in Diyarbakir, visit the old haunts where we crafted our separate smuggling runs, perhaps even drop by the old press centre if it’s still around. It will be an emotional return for me, as I’m sure it was for her, like closing a phase of our lives that’s only now beginning to make sense. But it will also be triumphant, I think, returning to the place where it all began. It will be a reminder that we didn’t give up: despite everything, we forged ahead. And in the end, we made it.

### **3 The Road to Najaf<sup>193</sup>**

On a sweltering August evening, much like any other, 19-year-old Aymen al-Jundi showed up at Baghdad’s al-Duleimi Hotel looking for anyone who might know Georges Malbrunot or Christian Chesnot. The two French journalists and their local driver,

Mohammed al-Jundi, Aymen’s father, had just become the latest victims in a rash of kidnappings to plague Iraq’s steadily deteriorating security situation.

“The French Embassy turned me away,” he told Phillip Robertson, a Salon.com correspondent, and me. “They say my father is not French and is none of their business. They won’t listen to me, but I hoped some journalists would.”

It was August 23. Eighteen days earlier, a truce had broken down between American forces and the Mehdi Army (backers of the radical cleric Muktada al-Sadr, who has a strong base of support in the Shiite community) and fighting had renewed in Baghdad,

---

<sup>193</sup> Some of the journalists mentioned in this article have brought their work together on a project entitled Iraq Uncensored. See [www.mothers-milk.org/IraqUncensored](http://www.mothers-milk.org/IraqUncensored) for details.

Basra, Najaf and Nasiriyah. Najaf was under siege when al-Jundi, Malbrunot and Chesnot headed south on August 19 to cover the biggest story in Iraq at the time. They never made it.

With increasing frequency, foreign journalists were being taken hostage in retaliation against American involvement in Iraq. Because of the symbolic importance of Najaf—one of the holiest cities in the Muslim world and the site of the Shrine of Imam Ali, the greatest of all Shiite saints, who is buried there and whom Shiite Muslims believe to be the true descendant of Mohammed—the number of abductions spiked during the siege of Najaf, the cessation of which was cited by kidnappers as a condition for releasing their captives. Ironically, the journalists most at risk were those covering the story from the Iraqis' perspective—the very few western journalists who were not embedded with, or protected by, the U.S. military, along with their Iraqi translators and drivers. To make matters worse, the road to Najaf and the south passed through the towns of Mahmudiyah and Latifiyah, notorious insurgent strongholds.

In August of last year alone, five journalists were kidnapped. Four were staying at the al-Duleimi Hotel. Filmmaker Andy Barends, who was staying next door to Chesnot and Malbrunot, said the silence from their room was palpable. Days before, friends had cleared out the second-floor room of James Brandon, a stringer for *The Telegraph*, after he was freed from his kidnapping ordeal on August 14. On

August 13, American filmmaker Micah Garen and his driver, Amir Douchi, were abducted from the market in Nasiriyah, a southern Shiite town with a strong base of support for al-Sadr.

The al-Duleimi, which rented out rooms with kitchens by the month, suited freelance journalists with limited funds working on long-term projects. Many of us took far greater risks than most staff journalists, whose safety nets (money, insurance, security details), usually a huge advantage, often included conditions and clauses restricting their travel. So when AFP, the French newswire service, ran a story insinuating that the hotel had some involvement in the disappearances, calling it “the eerie Duleimi,” few of us paid much attention, although the remaining French journalists moved out. The handful of freelancers who stayed became each other's safety nets.

At dawn on the 16th (three days before Chesnot, Malbrunot and al-Jundi were kidnapped), Phillip and photojournalists Thorne Anderson (of Corbis) and Kael Alford (of Panos Pictures) headed to Najaf. They were undeterred by having to take the most dangerous road in Iraq.

Later that morning, I was in my room editing photographs for a story I was doing on the al-Rashad Psychiatric Hospital, when I heard that Micah Garen had been kidnapped. The report was vague and inaccurate. It stated that Micah was French—hardly unusual, as most Americans lied about their nationalities, preferring to affiliate themselves with non coalition countries. It was a lie that could save a person's life. (Once, someone, who obviously hadn't caught on to the ruse, asked me why there were so many “Canadian” journalists in Iraq.) I decided to let the American consulate know he was one of their citizens so they would intervene. The hotel manager and I rifled through Micah's room for a photograph, and Andy and I, being the only journalists left at the al-Duleimi, put together a



description for the Americans. Then we contacted James Longley, a documentary filmmaker with powerful connections in Nasiriyah, who was editing his latest footage up north in the relative safety of Kurdistan. We set in motion a tag team network of satellite calls and emails among Kurdistan, New York, Baghdad and Nasiriyah, as we worked towards securing Micah's release.

In the meantime, the news from Najaf continued to alarm. The Najaf police had raided several hotels, threatening journalists and ordering them to leave town. Kael had been fired on by snipers when she tried to get close to the city's centre. She, Phillip and Thorne had gone to Najaf with the intention of covering the story from the point of view of the Medhi Army and gaining access to the Shrine of Imam Ali. As Phillip later described it, "The shrine was their Alamo—the front lines were measured in feet from it.

It was the geometrical centre of the battle and the symbolic crux of the conflict." But reaching the shrine had proven almost impossible and no Western journalists had made it there so far. First they would have to get through the American cordon surrounding the city and travel through a kilometres-long no-man's land where heavy battles left behind a landscape of scorched buildings and rubble littered with ammunition shells and ieds\* (\*improvised explosive devices, a jury-rigged bomb often camouflaged in street rubble or buried under melted asphalt). Even if they could find a way past the zone, they would still have to cross grids of sniper lines to reach the centre and the area controlled by the Medhi Army.

Then, at noon on the 17th, Phillip called me from inside the shrine. Through close contacts in the Medhi Army, he and Thorne had found a way in. It was a major scoop. They were now broadcasting the story around the world from his satellite phone.

The next day, Micah's kidnappers threatened to execute him if the aggressions in Najaf were not ended within 48 hours. It was devastating news. Just the day before, one of James's contacts had hinted at Micah's release. "We have found the loose thread in the sweater," he said. At the same time, the fighting in Najaf was, if anything, escalating.

By then, I felt I had done everything I could to help Micah. Besides, I wanted to go to Najaf myself. I set out on the three-hour trip with Scott Baldauf from The Christian Science Monitor, our translator, Alaa Kamel, and our driver, Adnan.

We arrived at dusk at the Sea of Najaf Hotel. A convoy of cars, with "TV" in big letters taped on their doors and windows, was driving up. Kael was there.

"We got within a kilometre of the shrine and we started taking sniper fire. Rumours of a ceasefire are bullshit."

A few hours later I called Phillip. They felt perfectly safe inside the shrine, he said, but the fighting outside was getting heavier. The Americans were threatening a major offensive. Phillip and Thorne feared they would have to wait out an end to the fighting, which could be days or weeks away. This was a problem—and not only because there was some doubt as to whether they would get out alive. They might not make their Friday deadline to file the story.

Kael had a plan: convince the American military, the Iraqi army and al-Sadr's people to stop shooting at each other long enough so that a convoy of journalists could enter the shrine, make a report and escort our two colleagues back across the front lines. Even as we got confirmation of a ceasefire, we had no way of being sure that all sides would comply—or that the message would be relayed to all the shooters down the line. So when Kael, Alaa, Scott and I got into the lead vehicle, with Adnan driving, almost no one was prepared to follow. Stephen Farrell, the seasoned Times of London correspondent, was in the second vehicle.

“Just start driving,” he advised. “You have to take the lead.”

Soon other journalists were grabbing their bullet-proof vests and piling into their cars, until we had 20 vehicles following us down Medina Street towards the Old City. We drove through increasingly desolate, bombed-out stretches of road, at five kilometres per hour, white flags flying out the windows. Then, just as each vehicle, one by one, had joined us, one by one they were turning back, until we looked back and realized our number had dropped to eight. As we arrived at the edge of Medina, warning shots were fired at us and we came to an abrupt halt. The journalists behind us took cover in the nearby buildings. We hesitated. Then a Medhi Army fighter carrying an ak47 ran towards us, signalling for us to hold on. He was smiling.

“Follow me on foot to the Shrine of Imam Ali,” he said.

As we walked toward the city centre, fighters standing in the doorways began chanting.

“This is a good song,” a translator for The Telegraph said. “It’s the song that signals to fighters up ahead not to shoot the journalists.”

And so the journalists made their datelines. And Phillip and Thorne, after three days on the inside, decided to leave with us and file their story for Time. (A week later, we would return to Najaf and cross the front lines again, witnessing the end of the siege.)

That evening we drove back to Baghdad along the same road on which, just hours earlier, unbeknown to us, Malbrunot, Chesnot and Mohammed al-Jundi had been abducted. The dangers of the road to Najaf were not lost on me. In April 2004, driving through Latifiyah on my way back to Baghdad, I had been captured by Sunni insurgents, who threatened to cut my throat for taking photographs of an American convoy they had attacked. I was lucky: they opted to confiscate my camera equipment rather than kill me.

Every time I made the trip south after that, I would point out the house where the insurgents had held me captive, and the spot where I had photographed the burning trucks and the dead soldiers lying in the road.

On August 22, while the siege of Najaf continued unabated, Micah and Amir were released. We read that Micah returned home to a hero's welcome.

A few days later, on August 28 at 11:20 pm, I got a distressed call from Aymen. He had just heard that Al Jazeera had broadcast footage they'd received of the kidnappers giving the French government 48 hours to revoke its controversial head scarf law— or the hostages would be executed.

It was a Saturday and the French consulate told Aymen nothing could be done until Monday. Monday would be too late, he reasoned. We started calling and waking up anyone we thought could help. Journalists, ordinarily fiercely covetous of their sources, gave up long lists of names of high-level Sunni officials, anyone who might have influence or information.

Not long after, we heard that there was a bounty on Aymen's life and that his family had gone into hiding. From then on, we kept up with the story on the Internet, with no good news until the November day Mohammed al-Jundi was found alive, during the siege of Fallujah. Amidst the fighting and destruction of the city, it seemed like the one good thing to come out of the offensive. Malbrunot and Chesnot were not with al-Jundi; they would remain in captivity for over a month longer.

In the early days of his father's captivity, Aymen had remained optimistic. Even after Italian journalist Enzo Baldoni was murdered, he spoke hopefully of the future.

"I can hardly wait until the time comes," he said, "when we can celebrate together and this will all seem like a distant nightmare."

On December 17, less than a month after Mohammed al-Jundi was re-united with his family in Paris, the French daily *Le Parisien* reported that he had been tortured by his American liberators. It sounded like a metaphor for the entire war. Back in the spring of

2003, Iraq was not such a dangerous place for journalists. Many Iraqis, relieved to be rid of Saddam Hussein, hoped to see an improvement. Even if they were not pro-American, they at least differentiated between the American government and American or foreign civilians and journalists. General mistreatment and disrespect of Iraqi civilians by American and coalition forces (which I witnessed many times) and the Abu Ghraib abuses changed that.

It is hard to be optimistic about the situation in Iraq. It has become so dangerous to work there that even the most hardened war correspondents are refusing to go, leaving the story to newcomers trying to make a name for themselves. Embedding with the U.S. military is the safest option in these times. Embedded journalism provides a necessary view of the conflict (I myself was embedded for four months with a U.S. cavalry unit in 2003), but it is one-sided. Some journalists, including the ones mentioned in this article, take huge risks to make sure this does not happen. And yet surely we do it with increasing apprehension. For my part, I stayed home for the Iraq elections, opting to leave the story to someone else.

**ANEXO A – DEPARTMENT OF DEFENSE EMBEDMENT MANUAL**

101900Z FEB 03  
FM SECDEF WASHINGTON DC//OASD-PA//  
TO SECDEF WASHINGTON DC//CHAIRS//  
AIG 8777  
HQ USEUCOM VAIHINGEN GE//PA//  
USCINCEUR VAIHINGEN GE//ECPA//  
JOINT STAFF WASHINGTON DC//PA//  
SECSTATE WASHINGTON DC//PA//  
CJCS WASHINGTON DC//PA//  
NSC WASHINGTON DC  
WHITE HOUSE SITUATION ROOM  
INFO SECDEF WASHINGTON DC//OASD-PA/DPO//

UNCLAS

SUBJECT: PUBLIC AFFAIRS GUIDANCE (PAG) ON EMBEDDING MEDIA DURING POSSIBLE FUTURE OPERATIONS/DEPLOYMENTS IN THE U.S. CENTRAL COMMANDS (CENTCOM) AREA OF RESPONSIBILITY (AOR).

REFERENCES: REF. A. SECDEF MSG, DTG 172200Z JAN 03, SUBJ: PUBLIC AFFAIRS GUIDANCE (PAG) FOR MOVEMENT OF FORCES INTO THE CENTCOM AOR FOR POSSIBLE FUTURE OPERATIONS.

1. PURPOSE. THIS MESSAGE PROVIDES GUIDANCE, POLICIES AND PROCEDURES ON EMBEDDING NEWS MEDIA DURING POSSIBLE FUTURE OPERATIONS/DEPLOYMENTS IN THE CENTCOM AOR. IT CAN BE ADAPTED FOR USE IN OTHER UNIFIED COMMAND AORS AS NECESSARY.

2. POLICY.

2.A. THE DEPARTMENT OF DEFENSE (DOD) POLICY ON MEDIA COVERAGE OF FUTURE MILITARY OPERATIONS IS THAT MEDIA WILL HAVE LONG-TERM, MINIMALLY RESTRICTIVE ACCESS TO U.S. AIR, GROUND AND NAVAL FORCES THROUGH EMBEDDING. MEDIA COVERAGE OF ANY FUTURE OPERATION WILL, TO A LARGE EXTENT, SHAPE PUBLIC PERCEPTION OF THE NATIONAL SECURITY ENVIRONMENT NOW AND IN THE YEARS AHEAD. THIS HOLDS TRUE FOR THE U.S. PUBLIC; THE PUBLIC IN ALLIED COUNTRIES WHOSE OPINION CAN AFFECT THE DURABILITY OF OUR COALITION; AND PUBLICS IN COUNTRIES WHERE WE CONDUCT OPERATIONS, WHOSE PERCEPTIONS OF US CAN AFFECT THE COST AND DURATION OF OUR INVOLVEMENT. OUR ULTIMATE STRATEGIC SUCCESS IN BRINGING PEACE AND SECURITY TO THIS REGION WILL COME IN OUR LONG-TERM COMMITMENT TO SUPPORTING OUR DEMOCRATIC IDEALS. WE NEED TO TELL THE FACTUAL STORY - GOOD OR BAD - BEFORE OTHERS SEED THE MEDIA WITH DISINFORMATION AND DISTORTIONS, AS THEY MOST CERTAINLY WILL CONTINUE TO DO. OUR PEOPLE IN THE FIELD NEED TO TELL OUR STORY - ONLY COMMANDERS CAN ENSURE THE MEDIA GET TO THE STORY ALONGSIDE THE TROOPS. WE MUST ORGANIZE FOR AND FACILITATE ACCESS OF NATIONAL AND INTERNATIONAL MEDIA TO OUR FORCES, INCLUDING THOSE FORCES ENGAGED IN GROUND OPERATIONS, WITH THE GOAL OF DOING SO RIGHT FROM THE START. TO ACCOMPLISH THIS, WE WILL EMBED MEDIA WITH OUR UNITS. THESE EMBEDDED MEDIA WILL LIVE, WORK AND TRAVEL AS PART OF THE UNITS WITH WHICH THEY ARE EMBEDDED TO FACILITATE MAXIMUM, IN-

DEPTH COVERAGE OF U.S. FORCES IN COMBAT AND RELATED OPERATIONS. COMMANDERS AND PUBLIC AFFAIRS OFFICERS MUST WORK TOGETHER TO BALANCE THE NEED FOR MEDIA ACCESS WITH THE NEED FOR OPERATIONAL SECURITY.

2.B. MEDIA WILL BE EMBEDDED WITH UNIT PERSONNEL AT AIR AND GROUND FORCES BASES AND AFLOAT TO ENSURE A FULL UNDERSTANDING OF ALL OPERATIONS. MEDIA WILL BE GIVEN ACCESS TO OPERATIONAL COMBAT MISSIONS, INCLUDING MISSION PREPARATION AND DEBRIEFING, WHENEVER POSSIBLE.

2.C. A MEDIA EMBED IS DEFINED AS A MEDIA REPRESENTATIVE REMAINING WITH A UNIT ON AN EXTENDED BASIS - PERHAPS A PERIOD OF WEEKS OR EVEN MONTHS. COMMANDERS WILL PROVIDE BILLETING, RATIONS AND MEDICAL ATTENTION, IF NEEDED, TO THE EMBEDDED MEDIA COMMENSURATE WITH THAT PROVIDED TO MEMBERS OF THE UNIT, AS WELL AS ACCESS TO MILITARY TRANSPORTATION AND ASSISTANCE WITH COMMUNICATIONS FILING/TRANSMITTING MEDIA PRODUCTS, IF REQUIRED.

2.C.1. EMBEDDED MEDIA ARE NOT AUTHORIZED USE OF THEIR OWN VEHICLES WHILE TRAVELING IN AN EMBEDDED STATUS.

2.C.2. TO THE EXTENT POSSIBLE, SPACE ON MILITARY TRANSPORTATION WILL BE MADE AVAILABLE FOR MEDIA EQUIPMENT NECESSARY TO COVER A PARTICULAR OPERATION. THE MEDIA IS RESPONSIBLE FOR LOADING AND CARRYING THEIR OWN EQUIPMENT AT ALL TIMES. USE OF PRIORITY INTER-THEATER AIRLIFT FOR EMBEDDED MEDIA TO COVER STORIES, AS WELL AS TO FILE STORIES, IS HIGHLY ENCOURAGED. SEATS ABOARD VEHICLES, AIRCRAFT AND NAVAL SHIPS WILL BE MADE AVAILABLE TO ALLOW MAXIMUM COVERAGE OF U.S. TROOPS IN THE FIELD.

2.C.3. UNITS SHOULD PLAN LIFT AND LOGISTICAL SUPPORT TO ASSIST IN MOVING MEDIA PRODUCTS TO AND FROM THE BATTLEFIELD SO AS TO TELL OUR STORY IN A TIMELY MANNER. IN THE EVENT OF COMMERCIAL COMMUNICATIONS DIFFICULTIES, MEDIA ARE AUTHORIZED TO FILE STORIES VIA EXPEDITIOUS MILITARY SIGNAL/COMMUNICATIONS CAPABILITIES.

2.C.4. NO COMMUNICATIONS EQUIPMENT FOR USE BY MEDIA IN THE CONDUCT OF THEIR DUTIES WILL BE SPECIFICALLY PROHIBITED. HOWEVER, UNIT COMMANDERS MAY IMPOSE TEMPORARY RESTRICTIONS ON ELECTRONIC TRANSMISSIONS FOR OPERATIONAL SECURITY REASONS. MEDIA WILL SEEK APPROVAL TO USE ELECTRONIC DEVICES IN A COMBAT/HOSTILE ENVIRONMENT, UNLESS OTHERWISE DIRECTED BY THE UNIT COMMANDER OR HIS/HER DESIGNATED REPRESENTATIVE. THE USE OF COMMUNICATIONS EQUIPMENT WILL BE DISCUSSED IN FULL WHEN THE MEDIA ARRIVE AT THEIR ASSIGNED UNIT.

### 3. PROCEDURES.

3.A. THE OFFICE OF THE ASSISTANT SECRETARY OF DEFENSE FOR PUBLIC AFFAIRS (OASD(PA)) IS THE CENTRAL AGENCY FOR MANAGING AND VETTING MEDIA EMBEDS TO INCLUDE ALLOCATING EMBED SLOTS TO MEDIA ORGANIZATIONS. EMBED AUTHORITY MAY BE DELEGATED TO SUBORDINATE ELEMENTS AFTER THE COMMENCEMENT OF HOSTILITIES AND AT THE DISCRETION OF OASD(PA). EMBED OPPORTUNITIES WILL BE ASSIGNED TO MEDIA ORGANIZATIONS, NOT TO INDIVIDUAL REPORTERS. THE DECISION

AS TO WHICH MEDIA REPRESENTATIVE WILL FILL ASSIGNED EMBED SLOTS WILL BE MADE BY THE DESIGNATED POC FOR EACH NEWS ORGANIZATION.

3.A.1. IAW REF. A, COMMANDERS OF UNITS IN RECEIPT OF A DEPLOYMENT ORDER MAY EMBED REGIONAL/LOCAL MEDIA DURING PREPARATIONS FOR DEPLOYMENT, DEPLOYMENT AND ARRIVAL IN THEATER UPON RECEIPT OF THEATER CLEARANCE FROM CENTCOM AND APPROVAL OF THE COMPONENT COMMAND. COMMANDERS WILL INFORM THESE MEDIA, PRIOR TO THE DEPLOYING EMBED, THAT OASD(PA) IS THE APPROVAL AUTHORITY FOR ALL COMBAT EMBEDS AND THAT THEIR PARTICULAR EMBED MAY END AFTER THE UNIT'S ARRIVAL IN THEATER. THE MEDIA ORGANIZATION MAY APPLY TO OASD(PA) FOR CONTINUED EMBEDDING, BUT THERE IS NO GUARANTEE AND THE MEDIA ORGANIZATION WILL HAVE TO MAKE ARRANGEMENTS FOR AND PAY FOR THE JOURNALISTS' RETURN TRIP.

3.B. WITHOUT MAKING COMMITMENTS TO MEDIA ORGANIZATIONS, DEPLOYING UNITS WILL IDENTIFY LOCAL MEDIA FOR POTENTIAL EMBEDS AND NOMINATE THEM THROUGH PA CHANNELS TO OASD(PA) (POC: MAJ TIM BLAIR, DSN 227-1253; COMM. 703-697-1253; EMAIL TIMOTHY.BLAIR@OSD.MIL). INFORMATION REQUIRED TO BE FORWARDED INCLUDES MEDIA ORGANIZATION, TYPE OF MEDIA AND CONTACT INFORMATION INCLUDING BUREAU CHIEF/MANAGING EDITOR/NEWS DIRECTOR'S NAME; OFFICE, HOME AND CELL PHONE NUMBERS; PAGER NUMBERS AND EMAIL ADDRESSES. SUBMISSIONS FOR EMBEDS WITH SPECIFIC UNITS SHOULD INCLUDE AN UNIT'S RECOMMENDATION AS TO WHETHER THE REQUEST SHOULD BE HONORED.

3.C. UNIT COMMANDERS SHOULD ALSO EXPRESS, THROUGH THEIR CHAIN OF COMMAND AND PA CHANNELS TO OASD(PA), THEIR DESIRE AND CAPABILITY TO SUPPORT ADDITIONAL MEDIA EMBEDS BEYOND THOSE ASSIGNED.

3.D. FREELANCE MEDIA WILL BE AUTHORIZED TO EMBED IF THEY ARE SELECTED BY A NEWS ORGANIZATION AS THEIR EMBED REPRESENTATIVE.

3.E. UNITS WILL BE AUTHORIZED DIRECT COORDINATION WITH MEDIA AFTER ASSIGNMENT AND APPROVAL BY OASD(PA).

3.E.1. UNITS ARE RESPONSIBLE FOR ENSURING THAT ALL EMBEDDED MEDIA AND THEIR NEWS ORGANIZATIONS HAVE SIGNED THE "RELEASE, INDEMNIFICATION, AND HOLD HARMLESS AGREEMENT AND AGREEMENT NOT TO SUE", FOUND AT [HTTP://WWW.DEFENSELINK.MIL/NEWS/FEB2003/D20030210EMBED.PDF](http://www.defenselink.mil/news/feb2003/d20030210embed.pdf). UNITS MUST MAINTAIN A COPY OF THIS AGREEMENT FOR ALL MEDIA EMBEDDED WITH THEIR UNIT.

3.F. EMBEDDED MEDIA OPERATE AS PART OF THEIR ASSIGNED UNIT. AN ESCORT MAY BE ASSIGNED AT THE DISCRETION OF THE UNIT COMMANDER. THE ABSENCE OF A PA ESCORT IS NOT A REASON TO PRECLUDE MEDIA ACCESS TO OPERATIONS.

3.G. COMMANDERS WILL ENSURE THE MEDIA ARE PROVIDED WITH EVERY OPPORTUNITY TO OBSERVE ACTUAL COMBAT OPERATIONS. THE PERSONAL SAFETY OF CORRESPONDENTS IS NOT A REASON TO EXCLUDE THEM FROM COMBAT AREAS.

3.H. IF, IN THE OPINION OF THE UNIT COMMANDER, A MEDIA REPRESENTATIVE IS UNABLE TO WITHSTAND THE RIGOROUS CONDITIONS REQUIRED TO OPERATE WITH THE FORWARD DEPLOYED FORCES, THE COMMANDER OR HIS/HER REPRESENTATIVE MAY LIMIT THE REPRESENTATIVES PARTICIPATION WITH OPERATIONAL FORCES TO ENSURE UNIT SAFETY AND INFORM OASD(PA) THROUGH PA CHANNELS AS SOON AS POSSIBLE. GENDER WILL NOT BE AN EXCLUDING FACTOR UNDER ANY CIRCUMSTANCE.

3.I. IF FOR ANY REASON A MEDIA REPRESENTATIVE CANNOT PARTICIPATE IN AN OPERATION, THEY WILL BE TRANSPORTED TO THE NEXT HIGHER HEADQUARTERS FOR THE DURATION OF THE OPERATION.

3.J. COMMANDERS WILL OBTAIN THEATER CLEARANCE FROM CENTCOM/PA FOR MEDIA EMBARKING ON MILITARY CONVEYANCE FOR PURPOSES OF EMBEDDING.

3.K. UNITS HOSTING EMBEDDED MEDIA WILL ISSUE INVITATIONAL TRAVEL ORDERS, AND NUCLEAR, BIOLOGICAL AND CHEMICAL (NBC) GEAR. SEE PARA. 5. FOR DETAILS ON WHICH ITEMS ARE ISSUED AND WHICH ITEMS THE MEDIA ARE RESPONSIBLE TO PROVIDE FOR THEMSELVES.

3.L. MEDIA ARE RESPONSIBLE FOR OBTAINING THEIR OWN PASSPORTS AND VISAS.

3.M. MEDIA WILL AGREE TO ABIDE BY THE CENTCOM/OASD(PA) GROUND RULES STATED IN PARA. 4 OF THIS MESSAGE IN EXCHANGE FOR COMMAND/UNIT-PROVIDED SUPPORT AND ACCESS TO SERVICE MEMBERS, INFORMATION AND OTHER PREVIOUSLY-STATED PRIVILEGES. ANY VIOLATION OF THE GROUND RULES COULD RESULT IN TERMINATION OF THAT MEDIA'S EMBED OPPORTUNITY.

3.N. DISPUTES/DIFFICULTIES. ISSUES, QUESTIONS, DIFFICULTIES OR DISPUTES ASSOCIATED WITH GROUND RULES OR OTHER ASPECTS OF EMBEDDING MEDIA THAT CANNOT BE RESOLVED AT THE UNIT LEVEL, OR THROUGH THE CHAIN OF COMMAND, WILL BE FORWARDED THROUGH PA CHANNELS FOR RESOLUTION. COMMANDERS WHO WISH TO TERMINATE AN EMBED FOR CAUSE MUST NOTIFY CENTCOM/PA PRIOR TO TERMINATION. IF A DISPUTE CANNOT BE RESOLVED AT A LOWER LEVEL, OASD(PA) WILL BE THE FINAL RESOLUTION AUTHORITY. IN ALL CASES, THIS SHOULD BE DONE AS EXPEDITIOUSLY AS POSSIBLE TO PRESERVE THE NEWS VALUE OF THE SITUATION.

3.O. MEDIA WILL PAY THEIR OWN BILLETING EXPENSES IF BILLETED IN A COMMERCIAL FACILITY.

3.P. MEDIA WILL DEPLOY WITH THE NECESSARY EQUIPMENT TO COLLECT AND TRANSMIT THEIR STORIES.

3.Q. THE STANDARD FOR RELEASE OF INFORMATION SHOULD BE TO ASK "WHY NOT RELEASE" VICE "WHY RELEASE." DECISIONS SHOULD BE MADE ASAP, PREFERABLY IN MINUTES, NOT HOURS.

3.R. THERE IS NO GENERAL REVIEW PROCESS FOR MEDIA PRODUCTS. SEE PARA 6.A. FOR FURTHER DETAIL CONCERNING SECURITY AT THE

SOURCE.

3.S. MEDIA WILL ONLY BE GRANTED ACCESS TO DETAINEES OR EPWS WITHIN THE PROVISIONS OF THE GENEVA CONVENTIONS OF 1949. SEE PARA. 4.G.17. FOR THE GROUND RULE.

3.T. HAVING EMBEDDED MEDIA DOES NOT PRECLUDE CONTACT WITH OTHER MEDIA. EMBEDDED MEDIA, AS A RESULT OF TIME INVESTED WITH THE UNIT AND GROUND RULES AGREEMENT, MAY HAVE A DIFFERENT LEVEL OF ACCESS.

3.U. CENTCOM/PA WILL ACCOUNT FOR EMBEDDED MEDIA DURING THE TIME THE MEDIA IS EMBEDDED IN THEATER. CENTCOM/PA WILL REPORT CHANGES IN EMBED STATUS TO OASD(PA) AS THEY OCCUR.

3.V. IF A MEDIA REPRESENTATIVE IS KILLED OR INJURED IN THE COURSE OF MILITARY OPERATIONS, THE UNIT WILL IMMEDIATELY NOTIFY OASD(PA), THROUGH PA CHANNELS. OASD(PA) WILL CONTACT THE RESPECTIVE MEDIA ORGANIZATION(S), WHICH WILL MAKE NEXT OF KIN NOTIFICATION IN ACCORDANCE WITH THE INDIVIDUAL'S WISHES.

3.W. MEDIA MAY TERMINATE THEIR EMBED OPPORTUNITY AT ANY TIME. UNIT COMMANDERS WILL PROVIDE, AS THE TACTICAL SITUATION PERMITS AND BASED ON THE AVAILABILITY OF TRANSPORTATION, MOVEMENT BACK TO THE NEAREST LOCATION WITH COMMERCIAL TRANSPORTATION.

3.W.1. DEPARTING MEDIA WILL BE DEBRIEFED ON OPERATIONAL SECURITY CONSIDERATIONS AS APPLICABLE TO ONGOING AND FUTURE OPERATIONS WHICH THEY MAY NOW HAVE INFORMATION CONCERNING.

4. GROUND RULES. FOR THE SAFETY AND SECURITY OF U.S. FORCES AND EMBEDDED MEDIA, MEDIA WILL ADHERE TO ESTABLISHED GROUND RULES. GROUND RULES WILL BE AGREED TO IN ADVANCE AND SIGNED BY MEDIA PRIOR TO EMBEDDING. VIOLATION OF THE GROUND RULES MAY RESULT IN THE IMMEDIATE TERMINATION OF THE EMBED AND REMOVAL FROM THE AOR. THESE GROUND RULES RECOGNIZE THE RIGHT OF THE MEDIA TO COVER MILITARY OPERATIONS AND ARE IN NO WAY INTENDED TO PREVENT RELEASE OF DEROGATORY, EMBARRASSING, NEGATIVE OR UNCOMPLIMENTARY INFORMATION. ANY MODIFICATION TO THE STANDARD GROUND RULES WILL BE FORWARDED THROUGH THE PA CHANNELS TO CENTCOM/PA FOR APPROVAL. STANDARD GROUND RULES ARE:

4.A. ALL INTERVIEWS WITH SERVICE MEMBERS WILL BE ON THE RECORD. SECURITY AT THE SOURCE IS THE POLICY. INTERVIEWS WITH PILOTS AND AIRCREW MEMBERS ARE AUTHORIZED UPON COMPLETION OF MISSIONS; HOWEVER, RELEASE OF INFORMATION MUST CONFORM TO THESE MEDIA GROUND RULES.

4.B. PRINT OR BROADCAST STORIES WILL BE DATELINED ACCORDING TO LOCAL GROUND RULES. LOCAL GROUND RULES WILL BE COORDINATED THROUGH COMMAND CHANNELS WITH CENTCOM.

4.C. MEDIA EMBEDDED WITH U.S. FORCES ARE NOT PERMITTED TO CARRY PERSONAL FIREARMS.

4.D. LIGHT DISCIPLINE RESTRICTIONS WILL BE FOLLOWED. VISIBLE



LIGHT SOURCES, INCLUDING FLASH OR TELEVISION LIGHTS, FLASH CAMERAS WILL NOT BE USED WHEN OPERATING WITH FORCES AT NIGHT UNLESS SPECIFICALLY APPROVED IN ADVANCE BY THE ON-SCENE COMMANDER.

4.E. EMBARGOES MAY BE IMPOSED TO PROTECT OPERATIONAL SECURITY. EMBARGOES WILL ONLY BE USED FOR OPERATIONAL SECURITY AND WILL BE LIFTED AS SOON AS THE OPERATIONAL SECURITY ISSUE HAS PASSED.

4.F. THE FOLLOWING CATEGORIES OF INFORMATION ARE RELEASABLE.

4.F.1. APPROXIMATE FRIENDLY FORCE STRENGTH FIGURES.

4.F.2. APPROXIMATE FRIENDLY CASUALTY FIGURES BY SERVICE. EMBEDDED MEDIA MAY, WITHIN OPSEC LIMITS, CONFIRM UNIT CASUALTIES THEY HAVE WITNESSED.

4.F.3. CONFIRMED FIGURES OF ENEMY PERSONNEL DETAINED OR CAPTURED.

4.F.4. SIZE OF FRIENDLY FORCE PARTICIPATING IN AN ACTION OR OPERATION CAN BE DISCLOSED USING APPROXIMATE TERMS. SPECIFIC FORCE OR UNIT IDENTIFICATION MAY BE RELEASED WHEN IT NO LONGER WARRANTS SECURITY PROTECTION.

4.F.5. INFORMATION AND LOCATION OF MILITARY TARGETS AND OBJECTIVES PREVIOUSLY UNDER ATTACK.

4.F.6. GENERIC DESCRIPTION OF ORIGIN OF AIR OPERATIONS, SUCH AS "LAND-BASED."

4.F.7. DATE, TIME OR LOCATION OF PREVIOUS CONVENTIONAL MILITARY MISSIONS AND ACTIONS, AS WELL AS MISSION RESULTS ARE RELEASABLE ONLY IF DESCRIBED IN GENERAL TERMS.

4.F.8. TYPES OF ORDNANCE EXPENDED IN GENERAL TERMS.

4.F.9. NUMBER OF AERIAL COMBAT OR RECONNAISSANCE MISSIONS OR SORTIES FLOWN IN CENTCOM'S AREA OF OPERATION.

4.F.10. TYPE OF FORCES INVOLVED (E.G., AIR DEFENSE, INFANTRY, ARMOR, MARINES).

4.F.11. ALLIED PARTICIPATION BY TYPE OF OPERATION (SHIPS, AIRCRAFT, GROUND UNITS, ETC.) AFTER APPROVAL OF THE ALLIED UNIT COMMANDER.

4.F.12. OPERATION CODE NAMES.

4.F.13. NAMES AND HOMETOWNS OF U.S. MILITARY UNITS.

4.F.14. SERVICE MEMBERS' NAMES AND HOME TOWNS WITH THE INDIVIDUALS' CONSENT.

4.G. THE FOLLOWING CATEGORIES OF INFORMATION ARE NOT RELEASABLE SINCE THEIR PUBLICATION OR BROADCAST COULD JEOPARDIZE OPERATIONS AND ENDANGER LIVES.

4.G.1. SPECIFIC NUMBER OF TROOPS IN UNITS BELOW CORPS/MEF LEVEL.

4.G.2. SPECIFIC NUMBER OF AIRCRAFT IN UNITS AT OR BELOW THE AIR EXPEDITIONARY WING LEVEL.

4.G.3. SPECIFIC NUMBERS REGARDING OTHER EQUIPMENT OR CRITICAL SUPPLIES (E.G. ARTILLERY, TANKS, LANDING CRAFT, RADARS, TRUCKS, WATER, ETC.).

4.G.4. SPECIFIC NUMBERS OF SHIPS IN UNITS BELOW THE CARRIER BATTLE GROUP LEVEL.

4.G.5. NAMES OF MILITARY INSTALLATIONS OR SPECIFIC GEOGRAPHIC LOCATIONS OF MILITARY UNITS IN THE CENTCOM AREA OF RESPONSIBILITY, UNLESS SPECIFICALLY RELEASED BY THE DEPARTMENT OF DEFENSE OR AUTHORIZED BY THE CENTCOM COMMANDER. NEWS AND IMAGERY PRODUCTS THAT IDENTIFY OR INCLUDE IDENTIFIABLE FEATURES OF THESE LOCATIONS ARE NOT AUTHORIZED FOR RELEASE.

4.G.6. INFORMATION REGARDING FUTURE OPERATIONS.

4.G.7. INFORMATION REGARDING FORCE PROTECTION MEASURES AT MILITARY INSTALLATIONS OR ENCAMPMENTS (EXCEPT THOSE WHICH ARE VISIBLE OR READILY APPARENT).

4.G.8. PHOTOGRAPHY SHOWING LEVEL OF SECURITY AT MILITARY INSTALLATIONS OR ENCAMPMENTS.

4.G.9. RULES OF ENGAGEMENT.

4.G.10. INFORMATION ON INTELLIGENCE COLLECTION ACTIVITIES COMPROMISING TACTICS, TECHNIQUES OR PROCEDURES.

4.G.11. EXTRA PRECAUTIONS IN REPORTING WILL BE REQUIRED AT THE COMMENCEMENT OF HOSTILITIES TO MAXIMIZE OPERATIONAL SURPRISE. LIVE BROADCASTS FROM AIRFIELDS, ON THE GROUND OR AFLOAT, BY EMBEDDED MEDIA ARE PROHIBITED UNTIL THE SAFE RETURN OF THE INITIAL STRIKE PACKAGE OR UNTIL AUTHORIZED BY THE UNIT COMMANDER.

4.G.12. DURING AN OPERATION, SPECIFIC INFORMATION ON FRIENDLY FORCE TROOP MOVEMENTS, TACTICAL DEPLOYMENTS, AND DISPOSITIONS THAT WOULD JEOPARDIZE OPERATIONAL SECURITY OR LIVES. INFORMATION ON ON-GOING ENGAGEMENTS WILL NOT BE RELEASED UNLESS AUTHORIZED FOR RELEASE BY ON-SCENE COMMANDER.

4.G.13. INFORMATION ON SPECIAL OPERATIONS UNITS, UNIQUE OPERATIONS METHODOLOGY OR TACTICS, FOR EXAMPLE, AIR OPERATIONS, ANGLES OF ATTACK, AND SPEEDS; NAVAL TACTICAL OR EVASIVE MANEUVERS, ETC. GENERAL TERMS SUCH AS "LOW" OR "FAST" MAY BE USED.

4.G.14. INFORMATION ON EFFECTIVENESS OF ENEMY ELECTRONIC WARFARE.

4.G.15. INFORMATION IDENTIFYING POSTPONED OR CANCELED OPERATIONS.

4.G.16. INFORMATION ON MISSING OR DOWNED AIRCRAFT OR MISSING VESSELS WHILE SEARCH AND RESCUE AND RECOVERY OPERATIONS ARE BEING PLANNED OR UNDERWAY.

4.G.17. INFORMATION ON EFFECTIVENESS OF ENEMY CAMOUFLAGE, COVER, DECEPTION, TARGETING, DIRECT AND INDIRECT FIRE, INTELLIGENCE COLLECTION, OR SECURITY MEASURES.

4.G.18. NO PHOTOGRAPHS OR OTHER VISUAL MEDIA SHOWING AN ENEMY PRISONER OF WAR OR DETAINEE'S RECOGNIZABLE FACE, NAMETAG OR OTHER IDENTIFYING FEATURE OR ITEM MAY BE TAKEN.

4.G.19. STILL OR VIDEO IMAGERY OF CUSTODY OPERATIONS OR INTERVIEWS WITH PERSONS UNDER CUSTODY.

4.H. THE FOLLOWING PROCEDURES AND POLICIES APPLY TO COVERAGE OF WOUNDED, INJURED, AND ILL PERSONNEL:

4.H.1. MEDIA REPRESENTATIVES WILL BE REMINDED OF THE SENSITIVITY OF USING NAMES OF INDIVIDUAL CASUALTIES OR PHOTOGRAPHS THEY MAY HAVE TAKEN WHICH CLEARLY IDENTIFY CASUALTIES UNTIL AFTER NOTIFICATION OF THE NOK AND RELEASE BY OASD(PA).

4.H.2. BATTLEFIELD CASUALTIES MAY BE COVERED BY EMBEDDED MEDIA AS LONG AS THE SERVICE MEMBER'S IDENTITY IS PROTECTED FROM DISCLOSURE FOR 72 HOURS OR UPON VERIFICATION OF NOK NOTIFICATION, WHICHEVER IS FIRST.

4.H.3. MEDIA VISITS TO MEDICAL FACILITIES WILL BE IN ACCORDANCE WITH APPLICABLE REGULATIONS, STANDARD OPERATING PROCEDURES, OPERATIONS ORDERS AND INSTRUCTIONS BY ATTENDING PHYSICIANS. IF APPROVED, SERVICE OR MEDICAL FACILITY PERSONNEL MUST ESCORT MEDIA AT ALL TIMES.

4.H.4. PATIENT WELFARE, PATIENT PRIVACY, AND NEXT OF KIN/FAMILY CONSIDERATIONS ARE THE GOVERNING CONCERNS ABOUT NEWS MEDIA COVERAGE OF WOUNDED, INJURED, AND ILL PERSONNEL IN MEDICAL TREATMENT FACILITIES OR OTHER CASUALTY COLLECTION AND TREATMENT LOCATIONS.

4.H.5. MEDIA VISITS ARE AUTHORIZED TO MEDICAL CARE FACILITIES, BUT MUST BE APPROVED BY THE MEDICAL FACILITY COMMANDER AND ATTENDING PHYSICIAN AND MUST NOT INTERFERE WITH MEDICAL TREATMENT. REQUESTS TO VISIT MEDICAL CARE FACILITIES OUTSIDE THE CONTINENTAL UNITED STATES WILL BE COORDINATED BY THE UNIFIED COMMAND PA.

4.H.6. REPORTERS MAY VISIT THOSE AREAS DESIGNATED BY THE FACILITY COMMANDER, BUT WILL NOT BE ALLOWED IN OPERATING ROOMS DURING OPERATING PROCEDURES.

4.H.7. PERMISSION TO INTERVIEW OR PHOTOGRAPH A PATIENT WILL BE GRANTED ONLY WITH THE CONSENT OF THE ATTENDING PHYSICIAN OR

FACILITY COMMANDER AND WITH THE PATIENT'S INFORMED CONSENT, WITNESSED BY THE ESCORT.

4.H.8. "INFORMED CONSENT" MEANS THE PATIENT UNDERSTANDS HIS OR HER PICTURE AND COMMENTS ARE BEING COLLECTED FOR NEWS MEDIA PURPOSES AND THEY MAY APPEAR NATIONWIDE IN NEWS MEDIA REPORTS.

4.H.9. THE ATTENDING PHYSICIAN OR ESCORT SHOULD ADVISE THE SERVICE MEMBER IF NOK HAVE BEEN NOTIFIED.

#### 5. IMMUNIZATIONS AND PERSONAL PROTECTIVE GEAR.

5.A. MEDIA ORGANIZATIONS SHOULD ENSURE THAT MEDIA ARE PROPERLY IMMUNIZED BEFORE EMBEDDING WITH UNITS. THE CENTERS FOR DISEASE CONTROL (CDC)-RECOMMENDED IMMUNIZATIONS FOR DEPLOYMENT TO THE MIDDLE EAST INCLUDE HEPATITIS A; HEPATITIS B; RABIES; TETANUSDIPHThERIA; AND TYPHOID. THE CDC RECOMMENDS MENINGOCOCCAL IMMUNIZATIONS FOR VISITORS TO MECCA. IF TRAVELING TO CERTAIN AREAS IN THE CENTCOM AOR, THE CDC RECOMMENDS TAKING PRESCRIPTION ANTIMALARIAL DRUGS. ANTHRAX AND SMALLPOX VACCINES WILL BE PROVIDED TO THE MEDIA AT NO EXPENSE TO THE GOVERNMENT (THE MEDIA OUTLET WILL BEAR THE EXPENSE). FOR MORE HEALTH INFORMATION FOR TRAVELERS TO THE MIDDLE EAST, GO TO THE CDC WEB SITE AT [HTTP://WWW.CDC.GOV/TRAVEL/MIDEAST.HTM](http://www.cdc.gov/travel/mideast.htm).

5.B. BECAUSE THE USE OF PERSONAL PROTECTIVE GEAR, SUCH AS HELMETS OR FLAK VESTS, IS BOTH A PERSONAL AND PROFESSIONAL CHOICE, MEDIA WILL BE RESPONSIBLE FOR PROCURING/USING SUCH EQUIPMENT. PERSONAL PROTECTIVE GEAR, AS WELL AS CLOTHING, WILL BE SUBDUED IN COLOR AND APPEARANCE.

5.C. EMBEDDED MEDIA ARE AUTHORIZED AND REQUIRED TO BE PROVIDED WITH, ON A TEMPORARY LOAN BASIS, NUCLEAR, BIOLOGICAL, CHEMICAL (NBC) PROTECTIVE EQUIPMENT BY THE UNIT WITH WHICH THEY ARE EMBEDDED. UNIT PERSONNEL WILL PROVIDE BASIC INSTRUCTION IN THE PROPER WEAR, USE, AND MAINTENANCE OF THE EQUIPMENT. UPON TERMINATION OF THE EMBED, INITIATED BY EITHER PARTY, THE NBC EQUIPMENT SHALL BE RETURNED TO THE EMBEDDING UNIT. IF SUFFICIENT NBC PROTECTIVE EQUIPMENT IS NOT AVAILABLE FOR EMBEDDED MEDIA, COMMANDERS MAY PURCHASE ADDITIONAL EQUIPMENT, WITH FUNDS NORMALLY AVAILABLE FOR THAT PURPOSE, AND LOAN IT TO EMBEDDED MEDIA IN ACCORDANCE WITH THIS PARAGRAPH.

#### 6. SECURITY

6.A. MEDIA PRODUCTS WILL NOT BE SUBJECT TO SECURITY REVIEW OR CENSORSHIP EXCEPT AS INDICATED IN PARA. 6.A.1. SECURITY AT THE SOURCE WILL BE THE RULE. U.S. MILITARY PERSONNEL SHALL PROTECT CLASSIFIED INFORMATION FROM UNAUTHORIZED OR INADVERTENT DISCLOSURE. MEDIA PROVIDED ACCESS TO SENSITIVE INFORMATION, INFORMATION WHICH IS NOT CLASSIFIED BUT WHICH MAY BE OF OPERATIONAL VALUE TO AN ADVERSARY OR WHEN COMBINED WITH OTHER UNCLASSIFIED INFORMATION MAY REVEAL CLASSIFIED INFORMATION, WILL BE INFORMED IN ADVANCE BY THE UNIT COMMANDER OR HIS/HER DESIGNATED REPRESENTATIVE OF THE RESTRICTIONS ON THE USE OR DISCLOSURE OF SUCH INFORMATION. WHEN IN DOUBT, MEDIA WILL CONSULT WITH THE UNIT COMMANDER OR HIS/HER DESIGNATED REPRESENTATIVE.

6.A.1. THE NATURE OF THE EMBEDDING PROCESS MAY INVOLVE OBSERVATION OF SENSITIVE INFORMATION, INCLUDING TROOP MOVEMENTS, BATTLE PREPARATIONS, MATERIEL CAPABILITIES AND VULNERABILITIES AND OTHER INFORMATION AS LISTED IN PARA. 4.G. WHEN A COMMANDER OR HIS/HER DESIGNATED REPRESENTATIVE HAS REASON TO BELIEVE THAT A MEDIA MEMBER WILL HAVE ACCESS TO THIS TYPE OF SENSITIVE INFORMATION, PRIOR TO ALLOWING SUCH ACCESS, HE/SHE WILL TAKE PRUDENT PRECAUTIONS TO ENSURE THE SECURITY OF THAT INFORMATION. THE PRIMARY SAFEGUARD WILL BE TO BRIEF MEDIA IN ADVANCE ABOUT WHAT INFORMATION IS SENSITIVE AND WHAT THE PARAMETERS ARE FOR COVERING THIS TYPE OF INFORMATION. IF MEDIA ARE INADVERTENTLY EXPOSED TO SENSITIVE INFORMATION THEY SHOULD BE BRIEFED AFTER EXPOSURE ON WHAT INFORMATION THEY SHOULD AVOID COVERING. IN INSTANCES WHERE A UNIT COMMANDER OR THE DESIGNATED REPRESENTATIVE DETERMINES THAT COVERAGE OF A STORY WILL INVOLVE EXPOSURE TO SENSITIVE INFORMATION BEYOND THE SCOPE OF WHAT MAY BE PROTECTED BY PREBRIEFING OR DEBRIEFING, BUT COVERAGE OF WHICH IS IN THE BEST INTERESTS OF THE DOD, THE COMMANDER MAY OFFER ACCESS IF THE REPORTER AGREES TO A SECURITY REVIEW OF THEIR COVERAGE. AGREEMENT TO SECURITY REVIEW IN EXCHANGE FOR THIS TYPE OF ACCESS MUST BE STRICTLY VOLUNTARY AND IF THE REPORTER DOES NOT AGREE, THEN ACCESS MAY NOT BE GRANTED. IF A SECURITY REVIEW IS AGREED TO, IT WILL NOT INVOLVE ANY EDITORIAL CHANGES; IT WILL BE CONDUCTED SOLELY TO ENSURE THAT NO SENSITIVE OR CLASSIFIED INFORMATION IS INCLUDED IN THE PRODUCT. IF SUCH INFORMATION IS FOUND, THE MEDIA WILL BE ASKED TO REMOVE THAT INFORMATION FROM THE PRODUCT AND/OR EMBARGO THE PRODUCT UNTIL SUCH INFORMATION IS NO LONGER CLASSIFIED OR SENSITIVE. REVIEWS ARE TO BE DONE AS SOON AS PRACTICAL SO AS NOT TO INTERRUPT COMBAT OPERATIONS NOR DELAY REPORTING. IF THERE ARE DISPUTES RESULTING FROM THE SECURITY REVIEW PROCESS THEY MAY BE APPEALED THROUGH THE CHAIN OF COMMAND, OR THROUGH PA CHANNELS TO OASD/PA. THIS PARAGRAPH DOES NOT AUTHORIZE COMMANDERS TO ALLOW MEDIA ACCESS TO CLASSIFIED INFORMATION.

6.A.2. MEDIA PRODUCTS WILL NOT BE CONFISCATED OR OTHERWISE IMPOUNDED. IF IT IS BELIEVED THAT CLASSIFIED INFORMATION HAS BEEN COMPROMISED AND THE MEDIA REPRESENTATIVE REFUSES TO REMOVE THAT INFORMATION NOTIFY THE CPIC AND/OR OASD/PA AS SOON AS POSSIBLE SO THE ISSUE MAY BE ADDRESSED WITH THE MEDIA ORGANIZATION'S MANAGEMENT.

#### 7. MISCELLANEOUS/COORDINATING INSTRUCTIONS:

7.A. OASD(PA) IS THE INITIAL EMBED AUTHORITY. EMBEDDING PROCEDURES AND ASSIGNMENT AUTHORITY MAY BE TRANSFERRED TO CENTCOM PA AT A LATER DATE. THIS AUTHORITY MAY BE FURTHER DELEGATED AT CENTCOM'S DISCRETION.

7.B. THIS GUIDANCE AUTHORIZES BLANKET APPROVAL FOR NON-LOCAL AND LOCAL MEDIA TRAVEL ABOARD DOD AIRLIFT FOR ALL EMBEDDED MEDIA ON A NO-COST, SPACE AVAILABLE BASIS. NO ADDITIONAL COSTS SHALL BE INCURRED BY THE GOVERNMENT TO PROVIDE ASSISTANCE IAW DODI 5410.15, PARA 3.4.

7.C. USE OF LIPSTICK AND HELMET-MOUNTED CAMERAS ON COMBAT SORTIES IS APPROVED AND ENCOURAGED TO THE GREATEST EXTENT POSSIBLE.

8. OASD(PA) POC FOR EMBEDDING MEDIA IS MAJ TIM BLAIR, DSN 227-1253, CMCL 703-697-1253, EMAIL TIMOTHY.BLAIR@OSD.MIL.

**ANEXO B**



Roger Fenton. *O vale da sombra da morte.*



'Nick' Ut. *New York Times*, 9 de junho de 1972.



**GRIEF:** An Iraqi mourns a relative killed in a blast at a market in Nasr, perhaps caused by U.S. bombs

COUNTING THE CASUALTIES

## HOW MANY IRAQIS HAVE DIED?

**W**hen it comes to American deaths in Gulf War II, U.S. officials are quite precise. In the first three weeks of fighting, 110 U.S. troops were killed. The Iraqi body count, by contrast, is a mystery. When American forces first pushed into Baghdad, for example, they boasted of killing as many as 3,000 enemy fighters. The release of that number may have been an effort to rattle the Iraqis. But the estimate was little more than what the military calls a WAG, a wild-assed guess. The Iraqi side can't do much better. No longer does an authority exist to track casualties. Even if one did, the task would be Herculean. In the Muslim world, the deceased are buried as quickly as possible, and war deaths can thus go unrecorded. This is a war that may never have a reliable body count.

It hasn't always been that way. Up through the 19th century, armies used weapons with ranges limited to hundreds

of yards and could therefore witness the ensuing carnage—quite different from Gulf War II, in which incalculable numbers of Iraqi soldiers have died in air bombardments. Even if taking a formal census of the Iraqi dead were possible, it's doubtful the U.S. military would try. Americans got out of the business of counting enemy losses after the Vietnam War. Then, tallying North Vietnamese and Viet Cong casualties became something of a bureaucratic fetish, and the ludicrous methods often used—counting five body parts as five “kills,” for example—destroyed U.S. credibility. The Pentagon has never released a formal estimate of how many Iraqis died in the first Gulf War in 1991. During the war in Afghanistan, General Tommy Franks, the theater commander in that campaign as well as in Gulf War II, said flatly, “We don't do body counts.”

At least not formally. Some Pentagon officials, using rough accounts from the field,

privately estimate that more than 10,000 Iraqi troops and up to 2,000 civilians have died so far. Approximations are possible after ground engagements, when coalition forces may make a quick battlefield walk-through to scan for the dead. Tallying destroyed vehicles and multiplying by the number of personnel it takes to operate each can also provide a crude estimate.

Still, the overall numbers are unknown, and some experts are worried that if they're ever tallied, they could come as a nasty surprise. Says William Arkin, a former Army intelligence officer and a senior military adviser for Human Rights Watch: “I think we are going to be stunned by the level of carnage caused by this war.”

If so, civilian casualties may prove the most shocking. With Iraqi fighters mixing with civilians, it has been hard to distinguish between combatants and noncombatants. And highly touted smart weapons have turned out to be messier than advertised. A 2,000-lb. bomb

steered by a JDAM guidance device may rarely miss its mark by more than 13 ft.—the length of the steering system and the explosive—but when the bomb blows, it sends high-speed shrapnel flying as far as a mile. There may be a lot of uncounted innocents in such a big footprint.

The fighting is only the start of the dying. A well-regarded Columbia University public-health study of the first Gulf War concluded that 3,500 civilians died in the fighting. After the shooting stopped, an additional 14,000 died of waterborne diseases as displaced populations used contaminated rivers for drinking and bathing. And 35,000 more died in postwar uprisings that Saddam Hussein suppressed. In this war too, disease and internecine violence are already being reported. On the other hand, Saddam's overthrow will spare many Iraqis from his torture chambers and from deaths due to U.N. sanctions aimed at punishing his regime, boycotts that have led to shortages of food and medicine. Of course, those numbers are also incalculable. —By Jeffrey Kluger. With reporting by Mark Thompson/Washington

PHOTO BY AP/WIDEWORLD

Twelve days ago THEY played as SHE does—

# NAZI BOMB KILLS SEVENTY SPANISH CHILDREN

## Why We Print This Page

BY WALTER HOLMES

**WE DISCUSSED LONG AND SERIOUSLY WHETHER OR NOT TO PRINT THIS AWFUL PAGE.**

HOWEVER, DURING THIS SPANISH CIVIL WAR, WE HAVE RECEIVED FIVE THOUSAND ATTESTATIONS OF THE MURDER OF MEN AND WOMEN IN FRANCO'S BARRACKS.

We have refused from publishing these because we doubted that some copies would not come our good readers, which is to honor the determination of this nation and the





28 Nazi Bomb Kills Seventy Spanish Children. Daily Worker, New York, N.Y., 1937.  
 Reproduced by permission of the National Archives.



**ANEXO C – FOTOGRAFIAS DO LIVRO UNEMBEDDED**





**ZAFRA, APRIL 16, 2007**  
Iraq's residents of Zafra protest U.S. soldiers guarding an ammunition stockpile after an accident blasted a hole in the town's mosque in nearby Iraq.



**IRRAQ, MARCH 26, 2007**  
An eight-year-old girl, killed in a U.S. bombing raid, is wrapped for burial.



**BAGHDAD, SEPTEMBER 12, 2004**  
 Iraqi civilians are left injured and dying after U.S. helicopters bombed fire on a crowd in Hadda Street. (L)

**BAGHDAD, SEPTEMBER 12, 2004**  
 Civilians flee as U.S. helicopters attack Hadda Street. (L)



**BAGHDAD, SEPTEMBER 12, 2004**  
A group of Iraqi men approaches civilians killed by U.S. helicopters on Mulla Street. (AP)



**BAGHDAD, SEPTEMBER 12, 2004**  
Injured civilians are carried from Mulla Street during attacks by U.S. helicopters. (AP)

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)