

2. “Diante da Dor dos Outros”

Susan Sontag

Ser um espectador de calamidades ocorridas em outro país é uma experiência moderna essencial, a dádiva acumulada durante mais de um século e meio graças a esses turistas profissionais e especializados conhecidos pelo nome de jornalistas. Agora, guerras são também imagens e sons na sala de estar. As informações sobre o que se passa longe de casa, chamadas de “notícias”, sublinham conflito e violência — “Se tem sangue, vira manchete”, reza o antigo lema dos jornais populares e dos plantões jornalísticos de chamadas rápidas na tevê — aos quais se reage com compaixão, ou indignação, ou excitação, ou aprovação, à medida que cada desgraça se apresenta.

Já no fim do século XIX, discutia-se a questão de como reagir ao incessante crescimento do fluxo de informações sobre as agônias da guerra. Em 1899, Gustave Moynier, primeiro presidente do Comitê Internacional da Cruz Vermelha, escreveu:

Sabemos agora o que acontece todo dia, em todo o mundo [...] as informações transmitidas pelos jornalistas diários põem, por assim

dizer, aqueles que sofrem nos campos de batalha diante dos olhos dos leitores, em cujos ouvidos seus gritos ressoam [...]

Moynier pensava no crescente número de baixas entre combatentes de todas as partes em conflito, cujos sofrimentos deviam ser minorados pela Cruz Vermelha, de forma imparcial. O poder letal dos exércitos em guerra havia sido elevado a uma nova magnitude em razão das armas introduzidas pouco depois da Guerra da Criméia (1854-56), como o rifle de municionar pela culatra e a metralhadora. Mas, embora as agonias do campo de batalha houvessem se tornado presentes como nunca antes para aqueles que apenas leriam a respeito do assunto na imprensa, era um óbvio exagero afirmar, em 1899, que as pessoas sabiam o que acontecia “todo dia em todo o mundo”. E, embora hoje os sofrimentos vividos em guerras distantes, de fato, tomem de assalto nossos olhos e ouvidos no instante mesmo em que ocorrem, afirmar tal coisa ainda constitui um exagero. Aquilo que em jargão jornalístico se chama de “mundo” — “dêem-nos 22 minutos e nós lhes daremos o mundo”, repete uma rede de rádio várias vezes por hora — é (ao contrário do mundo) um lugar muito pequeno, tanto geográfica como tematicamente, e o que se julga digno de conhecer a seu respeito deve ser transmitido de forma compacta e enfática.

A consciência do sofrimento que se acumula em um elenco seleto de guerras travadas em terras distantes é algo construído. Sobretudo na forma como as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista. Ao contrário de um relato escrito — que, conforme sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário, é oferecido a um número maior ou menor de leitores —, uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos.

Nas primeiras guerras importantes registradas por fotografos, a Guerra da Criméia e a Guerra Civil Americana, bem como em

todas as guerras até a Primeira Guerra Mundial, o combate propriamente dito esteve fora do alcance das câmeras. As fotos de guerra publicadas entre 1914 e 1918, quase todas anônimas, eram, em geral — quando de fato transmitiam algo do terror e da devastação —, de estilo épico e, freqüentemente, retratos das conseqüências: os cadáveres espalhados ou a paisagem lunar resultante de uma guerra de trincheiras; as vilas francesas arrasadas que a guerra encontrara em seu caminho. A monitoração fotográfica da guerra tal como a conhecemos teve de esperar mais alguns anos, até ocorrer o drástico aprimoramento do equipamento profissional: câmeras leves, como a Leica, com filmes de 35 milímetros que podiam bater 36 fotos antes de ser preciso recarregar a máquina fotográfica. Agora era possível tirar fotos no calor da batalha, se a censura militar permitisse, e registrar closes bem cuidados das vítimas civis e dos soldados exauridos e enferrujados. A Guerra Civil Espanhola (1936-39) foi a primeira guerra testemunhada (“coberta”) no sentido moderno: por um corpo de fotógrafos profissionais nas linhas de frente e nas cidades sob bombardeio, cujo trabalho era imediatamente visto nos jornais e nas revistas da Espanha e do exterior. A guerra que os Estados Unidos travaram no Vietnã, a primeira a ser testemunhada dia-a-dia pelas câmeras de tevê, apresentou à população civil americana a nova teleintimidade com a morte e a destruição. Desde então, batalhas e massacres filmados no momento em que se desenrolam tornaram-se um ingrediente rotineiro do fluxo incessante de entretenimento televisivo doméstico. Criar, para determinado conflito, um nicho na consciência de espectadores expostos a dramas de toda parte do mundo demanda uma difusão e redifusão diária de imagens filmadas desse conflito. A compreensão da guerra entre pessoas que não vivenciaram uma guerra é, agora, sobretudo um produto do impacto dessas imagens. Algo se torna real — para quem está longe, acompanhando o fato em forma de “notícia” — ao ser fotografado. Mas, não raro, uma

catástrofe vivenciada se assemelhará, de maneira misteriosa, à sua representação. O atentado ao World Trade Center no dia 11 de setembro de 2001 foi classificado de “irreal”, “surreal”, “como um filme”, em muitos dos primeiros depoimentos das pessoas que escaparam das torres ou viram o desastre de perto. (Após quatro décadas de caríssimos filmes de catástrofe produzidos em Hollywood, “como um filme” parece haver substituído a maneira pela qual os sobreviventes de uma catástrofe exprimiam o caráter a curto prazo inassimilável daquilo que haviam sofrido: “Foi como um sonho”.)

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constituiu 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 de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente. Mencione a mais famosa foto tirada na Guerra Civil Espanhola, a do soldado republicano “alvejado” pela câmera de Robert Capa no mesmo instante em que é atingido por uma bala inimiga, e quase todos que ouviram falar dessa guerra poderão evocar a imagem granulada em preto-e-branco de um homem de camisa branca, com as mangas arregaçadas, tombando para trás na beira de uma colina, o braço direito lançado para trás enquanto a mão solta o rifle; ele está prestes a cair, morto, sobre a própria sombra.

É uma imagem chocante, e esta é a questão. Recrutadas como parte do jornalismo, contava-se com as imagens para atrair a atenção, o espanto, a surpresa. Como dizia o antigo lema da revista *Paris Match*, fundada em 1949: “O peso das palavras, o choque das fotos”. A caçada de imagens mais dramáticas (como, muitas vezes, são definidas) orienta o trabalho fotográfico e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estí-

mulo primordial de consumo e uma fonte de valor. “A beleza será convulsiva, ou não será”, proclamou André Breton. Ele chamou esse ideal estético de “surrealista” mas, numa cultura radicalmente renovada pela ascendência de valores mercantis, pedir que as imagens abalem, clamem, despertem parece antes um realismo elementar, além de bom senso para negócios. De que outro modo se pode obter atenção para um produto ou uma obra de arte? De que outro modo deixar uma marca mais funda quando existe uma incessante exposição a imagens e uma excessiva exposição a um punhado de imagens vistas e revistas muitas vezes? A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença. Sessenta e cinco anos atrás, todas as fotos eram novidades, em certa medida. (Para Woolf — que, aliás, apareceu na capa da revista *Time* em 1937 —, seria inconcebível que um dia seu rosto viesse a ser uma imagem muito reproduzida em camisetas, canecas de café, pastas escolares, ímãs de geladeira, *mouse pads*.) Fotos de atrocidade eram raras no inverno de 1936-37: a representação dos horrores da guerra nas fotos que Woolf evoca em *Três guinéus* parecia quase um conhecimento clandestino. Nossa situação é completamente distinta. A imagem ultrafamiliar, ultracelebrada — de agonia, de ruína — constitui um elemento inevitável do nosso conhecimento da guerra mediado pela câmera.

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram. Capturar a morte em curso era uma outra questão: o alcance da câmera permaneceu limitado enquanto ela tinha de ser carregada com esforço, montada, fixada. Mas depois que a câmera se emancipou

do tripé, tornou-se de fato portátil e foi equipada com telêmetro e com uma modalidade de lentes que permitiam inéditas proezas de observação detalhada a partir de um ponto de vista distante, a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da produção da morte em massa. Se houve um ano em que o poder da fotografia para caracterizar, e não meramente registrar, as realidades mais abomináveis suplantou todas as narrativas complexas, com certeza foi 1945, com as fotos tiradas em abril e no início de maio em Bergen-Belsen, Buchenwald e Dachau, nos primeiros dias após a libertação dos campos de concentração, e com as fotos tiradas por testemunhas japonesas, como Yosuke Yamahata, nos dias seguintes à incineração da população de Hiroshima e de Nagasaki, no início de agosto.

A era do choque — para a Europa — teve início três décadas antes, em 1914. No decorrer do ano que antecedeu a Grande Guerra, como foi chamada por algum tempo, muito daquilo que se considerava seguro e garantido passou a ser visto como frágil e até indefensável. O pesadelo de um envolvimento militar suicida do qual os países em guerra foram incapazes de se desembaraçar — acima de tudo, o massacre diário nas trincheiras da frente ocidental — parecia, para muitos, haver superado a capacidade das palavras para descrevê-lo.* Em 1915, ninguém menos do que o venerável mestre do intrincado ofício de tecer um casulo de palavras em torno da realidade, o mago da verbosidade, Henry James, declarou a *The New York Times*: “Em meio a tudo isso, é tão difícil fazer uso das palavras como suportar os pensamentos. A guerra esgotou as palavras; elas se enfraqueceram, deterioraram-se [...]”. E Walter Lippmann

*No primeiro dia da batalha de Somme, no dia 1º de julho de 1916, 60 mil soldados ingleses foram mortos ou gravemente feridos — 30 mil deles na primeira meia hora. Ao fim de quatro meses e meio, 1,3 milhão de baixas foram sofridas de ambos os lados, e a frente inglesa e francesa havia avançado oito quilômetros.

escreveu em 1922: “As fotos têm hoje o tipo de autoridade sobre a imaginação que a palavra impressa tinha no passado e que, antes dela, a palavra falada tivera. Parecem absolutamente reais”.

As fotos tinham a vantagem de unir dois atributos contraditórios. Suas credenciais de objetividade estavam embutidas. Contudo sempre tiveram, forçosamente, um ponto de vista. Eram um registro do real — incontroverso como nenhum relato verbal poderia ser, por mais imparcial que fosse —, uma vez que a máquina fazia o registro. E as fotos davam testemunho do real — uma vez que alguém havia estado lá para tirá-las.

Fotos, sustenta Woolf, “não são um argumento; são simplesmente a crua constatação de um fato, dirigida ao olho”. A verdade é que elas não são “simplesmente” coisa alguma e, sem dúvida, não são apenas encaradas como fatos, nem por Woolf nem por quem quer que seja. Pois, como ela acrescenta logo em seguida, “o olho está ligado ao cérebro; o cérebro, ao sistema nervoso. Esse sistema envia suas mensagens na velocidade de um raio através de toda a memória do passado e do sentimento do presente”¹. Esse truque de ilusionista permite que as fotos sejam um registro objetivo e também um testemunho pessoal, tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade como uma interpretação dessa realidade — um feito a que a literatura aspirou por muito tempo mas que nunca conseguiu alcançar, nesse sentido literal.

Aqueles que sublinham a contundência comprobatória atribuída à criação de imagens por câmeras precisam usar de evasivas ao lidar com a questão da subjetividade do criador de imagens. Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça. Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido “corretamente” iluminadas e compostas porque o fotógrafo era um amador ou — o que é igualmente aproveitável — adotou um dos

diversos estilos sabidamente antiartísticos. Ao voarem baixo, em termos artísticos, essas fotos são julgadas menos manipuladoras — hoje, todas as imagens de sofrimento amplamente divulgadas estão sob essa suspeita — e menos aptas a suscitar compaixão ou identificação enganosas.

As fotos menos elaboradas não são apenas bem recebidas como portadoras de um tipo especial de autenticidade. Algumas delas podem até rivalizar com as melhores fotos, tão permissivos são os critérios para considerar uma foto memorável e eloqüente. Isso ficou demonstrado em uma exposição exemplar de fotos que documentavam a destruição do World Trade Center, montada num espaço de frente para a rua no SoHo em Manhattan, no fim de setembro de 2001. Os organizadores de *Aqui é Nova York*, como a exposição foi retumbantemente intitulada, haviam convocado todos — amadores ou profissionais — que tivessem imagens do atentado ou de suas conseqüências a trazê-las. Vieram mais de mil respostas nas primeiras semanas, e, de cada pessoa, pelo menos uma das fotos apresentadas foi aceita para a exposição. Sem autoria e sem legenda, foram todas expostas, em duas salas estreitas ou em uma série de slides projetados num dos monitores de computador (e no *site* da exposição na internet), e postas à venda, na forma de cópias feitas por uma impressora de jato de tinta de alta qualidade, todas pela mesma quantia módica, 25 dólares (a renda foi para um fundo de amparo aos filhos dos que morreram no dia 11 de setembro). Após a compra, o cliente poderia saber se havia adquirido uma foto de Gilles Peress (um dos organizadores da exposição), de James Nachtwey, ou de uma professora aposentada que, debruçada na janela do quarto do seu apartamento alugado por um preço tabelado pelo governo, em Greenwich Village, flagrara com sua câmera automática a torre norte no momento da queda. “Uma democracia fotográfica”, subtítulo da exposição, passava a idéia de existirem obras de amadores tão boas quanto a dos profissionais

experientes que participaram do evento. E de fato havia — o que prova algo a respeito da fotografia, ainda que não necessariamente a respeito da democracia cultural. A fotografia é a única arte importante em que um aprendizado profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável sobre os inexperientes e os não preparados — isso ocorre por muitas razões, entre elas o grande peso do acaso (ou da sorte) no ato de fotografar, além da preferência pelo espontâneo, pelo tosco, pelo imperfeito. (Não existe nenhum termo de comparação no terreno da literatura, onde quase nada se deve ao acaso ou à sorte e onde o requinte de linguagem, em geral, não constitui objeto de punição; nem nas artes cênicas, onde o êxito autêntico é inatingível sem um aprendizado exaustivo e sem exercícios diários; ou no cinema, que não é guiado num grau relevante pelos preconceitos antiartísticos presentes em grande parte da fotografia de arte contemporânea.)

Seja a foto entendida como um objeto ingênuo ou como a obra de um artífice experiente, seu significado — e a reação do espectador — depende de como a imagem é identificada ou erroneamente identificada; ou seja, depende das palavras. A idéia organizadora, o momento, o lugar e o público devotado fizeram dessa exposição uma notável exceção. A multidão de nova-iorquinos solenes que aguardavam em fila durante horas na Prince Street, todos os dias, no outono de 2001, para ver *Aqui é Nova York* não tinha necessidade de legendas. Tinha, a bem dizer, um excesso de compreensão do que estavam vendo, prédio a prédio, rua a rua — o fogo, os detritos, o medo, a desolação, a dor. Mas um dia, é claro, as legendas serão necessárias. E as leituras equivocadas e as recordações enganosas, e os novos usos ideológicos das fotos, farão sentir seu peso.

Normalmente, se existe alguma distância com relação ao tema, aquilo que uma foto “diz” pode ser lido de várias maneiras. Cedo ou tarde, lê-se na foto aquilo que ela *deveria* estar dizendo.

Entremeie, numa longa tomada de um rosto completamente inexpressivo, imagens rápidas de um material tão discrepante como uma tigela de sopa fumegante, uma mulher dentro de um caixão e uma menina que brinca com um urso de brinquedo, e os espectadores — como demonstrou o primeiro teórico do cinema, Liev Kulechov, de forma memorável, no seu seminário, em Moscou, na década de 1920 — ficarão deslumbrados com a sutileza e a abrangência das expressões do ator. No caso de fotos paradas, usamos o que sabemos acerca do drama de que o objeto fotografado constitui uma parte. “Assembléia para distribuição de terras, Extremadura, Espanha, 1936”, a fotografia já muito reproduzida de David Seymour (“Chim”) de uma mulher macilenta, de pé, com um bebê no seio, olhando para cima (com atenção? com apreensão?), é muitas vezes referida como se mostrasse alguém que perscruta o céu à cata de aviões inimigos. A expressão do seu rosto e dos rostos em redor parece carregada de apreensão. A memória alterou a imagem, de acordo com as necessidades da memória, conferindo um caráter emblemático à foto de Chim não por aquilo que ela, em sua origem, mostrava (uma assembléia política ao ar livre, ocorrida quatro meses antes do início da guerra), mas por aquilo que pouco depois viria a ocorrer na Espanha e que teria uma enorme repercussão: ataques aéreos contra vilas e cidades, com o intuito puro e simples de destruí-las completamente, usados como arma de guerra pela primeira vez na Europa.* Em pouco tempo, o céu passou a abrigar aviões que despejavam bombas sobre camponeses

* Na maneira bárbara de Franco conduzir a guerra, nada é tão lembrado como esses ataques aéreos, em sua maioria executados pela unidade da força aérea alemã enviada por Hitler para ajudar Franco, a Legião Condor, cujo monumento é *Guer-nica* de Picasso. Mas esses ataques já tinham precedentes. Durante a Primeira Guerra Mundial, houvera alguns bombardeios esporádicos e relativamente ineficazes; por exemplo, os alemães atacaram com zeplins, e depois com aviões, diversas cidades, entre elas Londres, Paris e Antuérpia. De forma muito mais letal — a

exatamente como aqueles da foto. (Olhe de novo para a mãe que amamenta seu bebê, para a sua testa franzida, seus olhos semicerrados, sua boca entreaberta. Ela ainda parece tão apreensiva? Não parece, agora, que tem os olhos semicerrados porque o sol bate de frente em seu rosto?)

As fotos que Woolf recebeu são encaradas como uma janela para a guerra: visões transparentes do tema em foco. Ela não tinha o menor interesse em que cada foto tivesse um “autor” — que as fotos representassem a visão de *alguém* —, embora tenha sido exatamente no fim da década de 1930 que se instituiu a profissão de produzir, por meio de uma câmera, um testemunho individual da guerra e das atrocidades da guerra. No passado, publicavam-se

começar pelo ataque de aviões de combate italianos, perto de Trípoli, em outubro de 1911 —, as nações européias haviam bombardeado suas colônias. As chamadas “operações de controle aéreo” eram defendidas como uma alternativa econômica à dispendiosa opção de manter grandes guarnições incumbidas de policiar as possessões britânicas mais insubmissas. Uma delas era o Iraque, que (junto com a Palestina) passara para o domínio britânico como parte do espólio da vitória quando o Império Otomano foi desmembrado, após a Primeira Guerra Mundial. Entre 1920 e 1924, a recém-formada Força Aérea Britânica teve regularmente por alvo de suas investidas as aldeias iraquianas, não raro povoações remotas onde os nativos rebeldes poderiam tentar buscar abrigo, com os ataques “executados de forma contínua, de dia e de noite, contra casas, habitantes, plantações e rebanhos”, conforme a tática traçada por um tenente-coronel, comandante da Força Aérea Britânica.

O que horrorizou a opinião pública na década de 1930 foi que o massacre de civis a partir do ar ocorreu na Espanha; não se esperava que esse tipo de coisa acontecesse *aqui*. Como sublinhou David Rieff, um sentimento semelhante atraiu a atenção para as atrocidades cometidas pelos sérvios, na Bósnia, na década de 1990, desde os campos de extermínio como Omarska, no início da guerra, até o massacre em Srebrenica, no qual a maior parte dos habitantes do sexo masculino que não conseguiram fugir — mais de 8 mil homens e meninos — foi cercada, fuzilada e empurrada para covas coletivas, quando a cidade foi abandonada pelo batalhão holandês das Forças de Proteção das Nações Unidas, e rendeu-se ao general Ratko Mladić: não se espera que esse tipo de coisa aconteça aqui, na Europa, *nunca mais*.

fotos de guerra sobretudo em jornais diários e semanais. (Os jornais já publicavam fotos desde 1880.) Então, em acréscimo às revistas populares mais antigas, fundadas no fim do século XIX, como *National Geographic* e *Berliner Illustrierte Zeitung*, que usavam fotos como ilustrações, surgiram revistas semanais de ampla circulação, em especial a francesa *Vu* (1929), a americana *Life* (em 1936) e a inglesa *Picture Post* (em 1938), inteiramente dedicadas a fotos (acompanhadas por textos curtos que remetiam às fotos) e a “histórias por imagens” — pelo menos quatro ou cinco fotos do mesmo fotógrafo interligadas por uma narrativa que dramatizava ainda mais as imagens. Num jornal, era a foto — em geral, havia só uma — que acompanhava a reportagem.

Ademais, quando publicada num jornal, a foto de guerra vinha cercada de palavras (a matéria que a foto ilustrava e outras matérias), ao passo que numa revista era mais provável que estivesse vizinha a uma imagem concorrente, que tentava vender alguma coisa. Quando a foto do soldado republicano tirada por Capa na hora exata da morte apareceu na revista *Life* em 12 de julho de 1937, ocupava a página direita inteira; ao lado, à esquerda, vinha um anúncio de página inteira de Vitalis, uma pomada de cabelo masculina, com uma pequena foto de alguém se exercitando no tênis e uma foto grande do mesmo homem de smoking branco ostentando na cabeça o cabelo lustroso, muito bem partido e escorrido.* A vizinhança dessas duas páginas — em que cada emprego da câmera supõe a invisibilidade da foto ao lado — parece, hoje, não só bizarra mas também curiosamente datada.

* A já muito admirada foto de Capa, tirada (segundo o fotógrafo) no dia 5 de setembro de 1936, foi originalmente publicada na revista *Vu*, em 23 de setembro de 1936, acima de uma segunda foto, tirada do mesmo ângulo e com a mesma luz, de outro soldado republicano sucumbindo, o rifle caindo da mão direita, no mesmo ponto da encosta do morro; essa foto nunca foi reimpressa. A primeira foto também surgiu, pouco depois, num jornal, o *Paris-Soir*.

Num sistema calcado na máxima reprodução e difusão de imagens, o ato de testemunhar requer a criação de testemunhas brilhantes, célebres por sua coragem e por sua dedicação na obtenção de fotos importantes e perturbadoras. Um dos primeiros números de *Picture Post* (3 de dezembro de 1938), que apresentava uma coletânea de fotos de Capa sobre a Guerra Civil Espanhola, usou na capa uma foto do belo rosto do fotógrafo, de perfil, segurando uma câmera junto ao rosto: “O maior fotógrafo de guerra do mundo: Robert Capa”. Os fotógrafos de guerra herdaram o glamour que o ato de ir para uma guerra ainda desfrutava entre os antibelicistas, em especial quando a guerra parecia ser um desses raros conflitos em que uma pessoa consciente era compelida a tomar partido. (A guerra na Bósnia, quase sessenta anos depois, inspirou sentimentos partidários semelhantes entre os jornalistas que viveram algum tempo na Sarajevo sitiada.) E, em contraste com a guerra de 1914-18, que, como logo ficou claro para muitos dos vencedores, fora um erro colossal, a Segunda “Guerra Mundial” foi considerada de forma unânime, pelo lado vencedor, como uma guerra necessária, uma guerra que tinha de ser travada.

O fotojornalismo conquistou o reconhecimento que lhe era devido no início da década de 1940 — tempo de guerra. Esta que foi a menos controversa das guerras modernas, cuja justiça foi ratificada pela revelação cabal do mal nazista quando a guerra terminou, em 1945, conferiu aos fotojornalistas uma nova legitimidade, deixando pouco espaço para a dissidência de esquerda que marcará grande parte do uso sério das fotos no período entre as guerras, inclusive *Guerra contra guerra!*, de Friedrich, e as primeiras fotos de Capa, a mais famosa personagem de uma geração de fotógrafos politicamente engajados cuja obra concentrava-se na guerra e nas vítimas. Em resultado do novo consenso liberal dominante acerca da maleabilidade dos problemas sociais agudos, as questões relativas aos meios de vida e à independência dos próprios fotógrafos

deslocaram-se para o primeiro plano. Uma das conseqüências foi a criação, por iniciativa de Capa e de alguns amigos (entre eles Chim e Henri Cartier-Bresson), de uma cooperativa, a Agência Fotográfica Magnum, em Paris, em 1947. O propósito imediato da Magnum — que rapidamente se tornou o consórcio de fotojornalistas mais prestigioso e mais influente — era prático: representar fotógrafos autônomos e aventureiros perante as revistas fotográficas, que os enviavam em missões jornalísticas. Ao mesmo tempo, o regulamento da Magnum, moralista a exemplo de outros regulamentos de novas organizações e associações internacionais criadas no imediato pós-guerra, preconizava uma missão ampla e eticamente árdua para os fotojornalistas: fazer a crônica de seu tempo, fosse este de guerra ou de paz, como testemunhas honestas, livres de preconceitos chauvinistas.

Na voz da agência Magnum, a fotografia declarava-se uma atividade mundial. A nacionalidade do fotógrafo e sua filiação jornalística eram, em princípio, irrelevantes. O fotógrafo poderia ser de qualquer parte. E sua esfera de ação era “o mundo”. O fotógrafo era um errante que tinha como destino predileto guerras de interesse incomum (pois havia numerosas guerras).

A memória da guerra, porém, como qualquer memória, é sobretudo local. Os armênios, na maioria em diáspora, mantêm viva a memória do genocídio armênio de 1915; os gregos não esquecem a sangrenta guerra civil que assolou a Grécia, ao longo da década de 1940. Mas para uma guerra ultrapassar sua esfera imediata e tornar-se objeto da atenção internacional, precisa ser vista como uma espécie de exceção entre as guerras e representar algo mais do que o choque de interesses dos próprios beligerantes. A maioria das guerras não alcança a exigida significação mais plena. Um exemplo: a Guerra do Chaco (1932-35), uma carnificina levada a cabo pela Bolívia (1 milhão de habitantes) e pelo Paraguai (3,5 milhões de habitantes) que roubou a vida de 100 mil solda-

dos e foi coberta por um fotojornalista alemão, Willi Ruge, cujas excelentes fotos de batalha em close andam tão esquecidas quanto essa guerra. Mas a Guerra Civil Espanhola na segunda metade da década de 1930, as guerras dos servo-croatas contra a Bósnia em meados da década de 1990, o drástico agravamento do conflito entre israelenses e palestinos que teve início em 2000 — essas contendas tiveram assegurada a atenção de muitas câmeras porque se revestiam do significado de lutas mais amplas: a Guerra Civil Espanhola, por ser uma resistência contra a ameaça fascista e (em retrospecto) um ensaio geral para a futura guerra européia, ou “mundial”; a guerra na Bósnia, porque se tratava da resistência de um pequeno e novato país do Sul da Europa que desejava permanecer multicultural e independente, contra o poder dominante na região e contra seu programa neofascista de limpeza étnica; e o contínuo conflito em torno do caráter e do controle dos territórios reivindicados por judeus de Israel e por palestinos, em virtude da diversidade de aspectos explosivos, a começar pela fama, ou triste fama, inveterada do povo judeu, o eco sem paralelo do extermínio nazista dos judeus europeus, o apoio crucial que os Estados Unidos fornecem a Israel e a identificação desse país como um Estado de apartheid que mantém um domínio brutal sobre o território conquistado em 1967. Enquanto isso, guerras muito mais cruéis em que civis são implacavelmente massacrados por ataques aéreos e trucidados no solo (a guerra civil no Sudão, com décadas de duração, as campanhas do Iraque contra os curdos, as invasões e a ocupação russas da Tchetchênia) transcorreram relativamente isentas de documentação fotográfica.

As regiões vítimas de sofrimentos memoráveis documentados por fotógrafos de prestígio nas décadas de 1950, 1960 e no início da década de 1970 situavam-se sobretudo na Ásia e na África — as fotos de Werner Bischof das vítimas da fome na Índia, as fotos de Don McCullin das vítimas da guerra e da fome em Biafra, as fotos

de W. Eugene Smith das vítimas da poluição letal em uma aldeia de pescadores japoneses. As ondas de fome na Índia e na África não constituíram meros desastres “naturais”; eram evitáveis; foram crimes de enorme magnitude. E o que aconteceu em Minamata foi obviamente um crime: a Chisso Corporation sabia que estava despejando resíduos carregados de mercúrio na baía. (Após um ano fotografando, Smith foi ferido com gravidade, com seqüelas permanentes, por capangas da empresa Chisso, que receberam ordens de pôr fim à investigação da sua câmera.) Mas a guerra é o crime mais vasto e, desde meados da década de 1960, a maioria dos mais conhecidos fotógrafos que cobrem guerras acreditaram que seu papel consistia em mostrar a “verdadeira” face da guerra. As fotos coloridas dos atormentados aldeões vietnamitas e de recrutas americanos feridos, tiradas por Larry Burrows e publicadas pela revista *Life*, a partir de 1962, sem dúvida reforçaram o clamor contra a presença americana no Vietnã. (Em 1971, Burrows foi derrubado a tiros, junto com outros três fotógrafos, quando viajava em um helicóptero militar dos Estados Unidos que sobrevoava a trilha de Ho Chi Minh, no Laos. A revista *Life* fechou em 1972, para consternação de muitos que, como eu, haviam crescido com suas reveladoras fotos de guerra e de arte e haviam sido educados por elas.) Burrows foi o primeiro fotógrafo importante a cobrir toda uma guerra em cores — mais um recurso em benefício da verossimilhança, ou seja, do impacto. No estado de ânimo político atual, o mais simpático às ações armadas desde várias décadas, as fotos de recrutas estropiados e de olheiras fundas que, no passado, pareciam subverter o militarismo e o imperialismo, podem parecer até estimulantes. O tema dessas fotos sofreu uma reformulação: jovens americanos comuns cumprindo o seu desagradável, mas nobre, dever.

Com exceção da Europa de hoje, que reivindicou o direito de renunciar à guerra, permanece tão verdadeiro como sempre foi o fato de a maioria das pessoas não questionar as racionalizações

propostas pelo seu governo para dar início ou continuidade a uma guerra. São necessárias circunstâncias muito especiais para que uma guerra se torne genuinamente impopular. (A perspectiva de ser morto não é necessariamente uma delas.) Quando isso ocorre, o material reunido por fotógrafos, material que eles podem tomar como algo capaz de desmascarar o conflito, é de grande utilidade. Na ausência de um protesto desse tipo, a mesma foto antibelicista pode ser vista como uma demonstração do páthos, do heroísmo, do admirável heroísmo, numa luta inevitável que só pode ter fim com a vitória ou com a derrota. As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso.