COMUNICAÇÃO

guerra e paz

Iluska Coutinho
Ariane Pereira
(Organizadoras)

Coleção Congressos Intercom 2014-2016, 1
Comunicação, Guerra e Paz

Copyright © 2014 dos autores dos textos, cedidos para esta edição à Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - Intercom

Direção Editorial: Felipe Pena
Projeto Gráfico e Diagramação: Clauciane Pereira
Capa: Clauciane Pereira
Revisão: Iluska Coutinho e Ariane Pereira

Dados Internacionais da Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária responsável: Vânia Jacó da Silva, CRB 1544-0

Ficha Catalográfica

Comunicação, guerra e paz
C 741 Organizado por Ariane Pereira e Iluska Coutinho. - São Paulo: Intercom, 2017.
204 p. (Coleção Congressos Intercom 2014-2016, 1)

Bibilografia
ISBN 978-85-8208-104-4

1. Comunicação. 2. Processos Comunicacionais. 3. Processos Informativos. 4. Pereira, Ariane. 5. Hohlfeldt, Antonio. 6. Coutinho, Iluska. I. Título.

CCD 20. ed. 302.207

Todos os direitos dessa edição reservados à

Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - INTERCOM
Rua Joaquim Antunes, 705 - Pinheiros
CEP 05415-012 - São Paulo - SP - Brasil - Tel: (11) 2574-8477 / 3596-4747 / 3384-0303 / 3596-9494
http://www.intercom.org.br - email: intercom@usp.br

Ver e querer ver: Foto de guerra contra Jornalismo

Margarida Ledo

Introdução

"The following report contains some disturbing images", nos adverte uma voz feminina em uma das televisões publicas de referencia, a BBC, para adentrarmos nas noticias sobre a mais recente das operações militares do Estado de Israel contra Palestina. Como em outras ocasiões, o acontecimento sobrepassou o processo da "continuada ocupação e colonização da Palestina histórica", citamos a partir de um anuncio manifesto publicado no The New York Times pela Rede Internacional Judia Anti-sionista. A assim chamada *disturbing image* sempre é a mesma e, em geral, quando se trata de fotografias, chega de grandes agências ocidentais. Com relação à imagem em movimento, o *editing* é também similar: plano sequência instável, aberto, com som direto; aproximação e *voice-over* orgânica da rede que transmite o fragmento de algo que está passando; planos curtos de meninos e meninas, de pessoas feridas e, talvez pela primeira vez, o interesse em dar-lhe um nome próprio ao rosto com o qual se produz a imagem. Ações qualificadas por Nações Unidas como "crimes de guerra", petição pública de embargo contra o Estado de Israel em carta a The Guardian de vários prêmios Nobel, acusações de genocídio por parte de intelectuais comprometidos com esta e outras causas como Angela Davis, Naomi Klein, Noam Chomsky[1]

[1] An open letter to Israeli Academics é um chamado da autoria do professor, cineasta e fotógrafo Haim Bresheeth que fala da dívida moral e sociopolítica dos intelectuais e acadêmicos(as) e da obrigação de se manifestar contra a opressão e a injustiça. O texto se refere à Israel como um lugar onde tendências facistas e racistas se produziram com a esfera pública. Em seguida consiguiu a adesão de mais de um milhar de personalidades e a de numerosos acadêmicos Israelenses.

ou o mais explícito, "Noi Accusiamo" escrito pelo diretor de História Magistra, professor Angelo d'Orsi[2]: "*accusiamo i governanti attuali di Israele, che nei confronti del popolo palestinese stanno portando avanti una politica all'insegna dell'espansionismo coloniale, della pulizia etnica, del massacro (...)*".

Para pensar o presente papel da imagem midiática e sua contribuição à cultura da paz, escolhemos os fatos mais próximos no tempo de uma sorte de *follow up story*, com o fim de indagar que foi daquelas regras que construíram o discurso jornalístico da modernidade e que resumimos com a frase seminal que emerge da experiência do foto-repórter Robert Capa na Guerra Civil Espanhola (1936-1939): se não te aproximas o suficiente não terás uma boa foto, as situações de perigo nem sempre dão as melhores imagens, é necessário que escolhas teu campo.

Ver e querer ver: foto de guerra contra o jornalismo[3]

Avançamos que o marco no qual movemos está definido pela ruptura com a cultura do fotojornalismo ademais de cenários onde unicamente existe a imagem que o poder decide, por situações nas que inclusive o mais incidental dos poderes tem nas suas mãos gerar e disseminar imagens-choque e pela aparição de novas práticas, tanto na realização como na posta em comum de imagens traumáticas, que incluem o retorno da destruição como material para a criação artística. Mortos para ser chorados, outros para ser catalogados, talvez necessitemos voltar a recorrer a Barthes e aos processos de conotação que desenho, recorrer a Peirce, para decifrar o impacto da execução ao vivo de James Foley, jornalista. É certo que o valor indexo, esse contato físico da foto com seu objeto, é prolongado neste caso até o contato físico do ícone, da faca na mão, com o objeto a fotografar. E seu valor simbólico é intensificado ao se entrecruzar com uma imagem preparada, posada; com una figura ajoelhada que define o campo, em paralelo a outra figura, de pé e de costas, com a que apenas entrará em relação justo no momento da morte; na tecnoestrutura pobre da imagem, e, por fim, na sintaxe que é articulada desde o ponto de visão, desde o lugar da pessoa que olha como contra-campo abismal: somos pessoas condenadas a olhar. Na minha memória uma roda de imprensa em Barcelona, 1987, com o dramaturgo de vanguarda e escritor polaco Tadeus Kantor: a imagem do soldado (do jornalista) é pior que a morte porque é a imagem da morte.

[2] Ver o texto completo em: https://drive.google.com/file/d/0B4zoX5HeBQpgVmt4SVhCX3AzUIE/edit?usp=sharing
[3] A autora interveio com esta temática em uma conferência plenária do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Foz do Iguaú, 2 ao 5 de Setembro de 2014.

O real e o sintoma

Quando lemos notícias sobre vidas perdidas, frequentemente são oferecidas cifras; mas elas, as cifras[4], se repetem a cada dia, a repetição parece interminável, a incorporamos como irremediável. Por isso, não perguntamos que faltaria para apreender o caráter precário das vidas perdidas e para que tal apreensão coincida, tal e como aconteceu em outros momentos da História, com uma oposição ética e política às perdas que a guerra traz com ela.

É a pergunta cabal que faz Judith Butler (2010) no ensaio em contínuo a propósito das guerras contemporâneas. E é ao amparo desta reflexão e em torno ao que a autora denomina "vidas precárias", junto à necessidade de apreender perda da vida dos outros, como adquire sentido o interrogante que subsome e condensa esta proposta que situamos na relação –também cada vez mais precária– entre acontecimento e processo, entre o inesperado e aqueles espaços que permitem a construção da verdade, tal e como a expõe Alain Badiou (1988) e porque também estamos convencidas de que para saber é necessário tomar posição ainda que este gesto, nos diz Didi Huberman, não seja fácil: "Para saber temos que saber o que queremos mas, assim mesmo, em que lugar está situado o que não sabemos, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes" (2008, p. 11, tradução própria).

É provável que o primeiro sintoma de tal gesto este, precisamente, em recuperar o nome das coisas, a maneira de denominar as decisões políticas que têm que ver com a vida e com a morte, em rastrear indícios que, no nosso caso, nos levou a ensaiar um giro de gênero e ir até autoras anti-patriarcais que são, ademais, cidadãs do Império. É o método que decidimos ajustar a nosso objeto com o fim de dar novamente um significado à imagem de conflitos em um momento de quebra, quando a simples genealogia da foto de guerra –e por isso faremos uma passeata por ela, ao mesmo tempo que a gestão do olvido que está sendo exercitado desde a Guerra do Golfo e deriva na desprofissionalização, a precariedade do trabalho, o reforço dos oligopólios midiáticos ou a corrupção, não nos explica a dimensão estratégica da perda.

Com base nos Estudos Culturais, o empenho por desenhar um campo de diálogo entre academia/ profissão –que entendemos pertinente para o campo da Comunicação– máxime quando se trata de temas tão presentes como a guerra, tão urgentes como a cultura da paz, nos conduziu a um produtor de imagens exemplares, Harun Farocki[5] e a um analista, o professor Didi Huberman, e seu trabalho descodificador dos signos que produz, precisamente, aquele cineasta e vídeo-ativista quando entra em relação com imagens de destruição. E nos

[4]Nas 4 semanas da operação Israelense sobre a Palestina, a ONU estima em 485.000 as pessoas de Gaza realojadas. O site da BBC fala de 1.900 vidas perdidas.
[5]No dia 30 de julho de 2014, Farocki falecia nos deixando seus filmes, suas peças para a televisão, suas palavras, suas instalações e, sobretudo, sua posição sobre os múltiplos usos das imagens.

conduziu a tentar outros caminhos, a procurar outras ferramentas intelectuais em duas autoras, Susan Sontag e Judith Butler, nas que que sobressaem alguns dos rasgos constitutivos da cultura contemporânea, o feminismo e o compromisso ativo, e cujo pensamento trabalha a partir da complexidade das relações entre as formas de poder –aqui e agora, neoliberal–, a dor e a guerra.

A imagem midiática como ética e os/as intelectuais, portanto também a Academia, como parte de um processo alimentado por acontecimentos que, mesmo meticulosamente planejados, guardam a aparência de "inesperados", vamos a usar termos convencionais e em ocasiões falar de manipulação e punição, tal como o despido da correspondente da CNN, Diana Megnay, por causa de um tweet no qual deu conta de como os cidadãos Israelenses, na colina sobre Sderot, animavam os bombardeios sobre Gaza ao mesmo tempo em que ameaçavam destruir o carro se comentava algo do que estava vendo, que é o mesmo que vêm os jornalistas Dinamarqueses Allan Sorensen e Nikolai Krak: gente com pipocas de milho, como no cinema ou como em um mundial de futebol.

Onde, a velha função de testemunha ocular que define o repórter, nos perguntamos ao olhar a nós mesmos, cidadãos e cidadãs de áreas sobre-informadas, com acesso a fontes diferentes e a diferentes interesses, e para nossa responsabilidade de nos deixar manipular. Por quê, no excesso de razão com que vestimos o espaço geopolítico ocidental, em geral a primeira das alertas, o choque demora tanto em ser questionado? Não somos capazes de ver que é justo em nossa capacidade de emoção, esse âmbito no qual fomos nos acostumando a velar, por onde deixamos passar mensagens que nos convertem em cúmplices das estratégias de aniquilação? O que Butler descreve como a regulação do afeto, com exemplos nas guerras contemporâneas, assim como em sua experiência interna mais traumática, a do 11S, ademais da diferença da *mise-enscène* para a dor, segundo as vidas sejam ou não Norte-americanas, é expressado na frase: "Nenhum duelo para os trabalhadores ilegais", enquanto nos descobre a guerra como esse real "que distingue as populações segundo sejam ou não objeto de duelo" (Butler, 2010, p. 64).

Vamos voltar dez anos em busca do sentido das palavras. O dia 23 de Maio de 2004 Susan Sontag -outra dessas vozes que trouxe para a superfície a função pública das intelectuais escreve um artigo polêmico no The New York Times "Regarding the Torture of the Others" (*Sobre a Tortura dos Outros*), no qual nos faz refletir sobre as razões do Poder –para o caso representado pela administração Bush tratando de evitar dizer a palavra "tortura" para referir-se à práticas de militares dos Estados Unidos na prisão de Abu Ghrair, fotografadas pelos próprios executantes das mesmas como consequência da ocupação do Iraque como resultado da intervenção armada aliada do que se chamou II Guerra do Golfo.

Qualificando de ultrajante, –*outrageous* foi a palavra–, retirar-lhe o nome de "tortura" à práticas que têm lugar no Afeganistão, na Bahía de Guantánamo, no Iraque, a autora nos conduz ao coração do dilema, a debater e, de ser o caso, a combater, ao dizer: "To acknowledge that Americans torture their prisioners would contradict

everything this administration has invited the public to believe about the virtue of American interventions and America's rigths flowing from that virtue, to undertake unilateral action on the world stage" (Sontag, 2004).

Em torno a este mesmo acontecimento, Judith Butler nos confronta de maneira lisa com a censura do regime patriarcal:

> De acordo com os gurus das emissoras conservadoras de televisão, não tínhamos porque chegar a saber nada sobre a violação dos direitos humanos por parte dos Estados Unidos e os profissionais tiveram que admitir que mostrar as imagens de Abu Ghrair é pouco americano (2010, p. 66).

Há 2 anos, em Weapon on the Strong: Conversations on US State terrorism, Butler fala com Cihan Aksan e com Jon Bailes (2012) precisamente sobre a elaboração banal dos discursos com os quais estão nos informando sobre os conflitos através da fórmula mágica do jogo de futebol no qual um ganha e o outro perde, sem mais. E o desliza, de maneira premonitória e exemplar, para o caso de Israel contra a Palestina, com a conseguinte impossibilidade de análise da ocupação ou até a ideologia da segurança como armadilha que lhes permite usar o medo e, nos diz, ocultar o verdadeiro significado da forma que adquirem as notícias a favor dos objetivos da política externa, USA em conexão com o neoliberalismo, ou seja, com o controle sobre a reserva de hidro-carbonos na Faixa de Gaza e para impedir a aproximação entra a Rússia e o Governo Palestino.

Aprofundando no sentido exato das palavras, o caso palestino anuncia um giro e problematiza ainda mais a função da imagem ao abalar aquele lugar comum da foto-prova ou, em resumo, que uma imagem vale mais que mil palavras porque é ao nível lexical onde é descoberto o sentido de certas ausências [tortura] ou o sem sentido da sua presença: ¿quem deu [aos Estados Unidos] o direito a negar todos os direitos? ¿De onde lhes vem essa impunidade? O escritor Uruguaio Eduardo Galeano (2014) fala de Israel como o "único país que tem legalizada a tortura sobre prisioneiros"; fala de Israel Robert Fisk, o jornalista do The Independent que já realizara a cobertura da Guerra do Golfo em 1991, e a primeira palavra que vem a sua cabeça é "impunidade", enquanto se pergunta o que aconteceria se as cifras fossem ao revés: lhe chamaríamos –com justa razão– um massacre, uma atrocidade, um crime cujos culpados deverão ser chamados a prestar contas... reflexiona, céptico, porque também a ele também soam extremamente falsos os ecos do Conselho dos Direitos Humanos da ONU ao declarar no dia 23 de Julho de 2014 que a ausência de responsabilidades pela violação do direito internacional "reforça uma cultura de impunidade na região", informa Gustavo Capdevila da Inter Press Service... and so on.

E assim, desta maneira, desde múltiplas vozes é expressada a falta de mecanismos para frenar o genocídio, para lhe cortar a entrada ao racismo sem retorno: mate a todas as mães Palestinas para que deixem de parir "pequenas serpentes", propõe a deputada Israelense Ayelet Shaked. Quem analisa esta atitude em público é outra mulher de nome Nazanin Armanian, nascida no Iram, graduada em Ciências Políticas e professora da Universitat de

Barcelona. O faz em um artigo que leva por título 'Progromo' palestino y ser mujer bajo el Gran Muro', para emergir diferentes desafios aos que devem ser enfrentados tanto a mulher Palestina como a mulher Israelense.

Não muito longe, em Londres e no dia 24 de Junho de 2014, uma reinvindicação que leva tomando corpo em todos os encontros e cúpulas[6] que combatem o sexismo e a violência como arma de guerra, trazia em primeiro plano o direito das mulheres de estar na mesa de negociações para tratar de conseguir, assim, uma solução que não seja militar.

Por uma genealogia crítica

> As vicissitudes do nosso século estão resumidas em umas poucas fotografias exemplares que fizeram época (Eco, 1999).

Se desde Barthes (citado por Ledo Andión, 1988, p. 55) a foto-choque é a denotação pura, aquela imagem que suspende a linguagem e bloqueia a significação e que ao fazê-lo fica vinculado à esfera da recepção, gerenciando-se como violência inexplicável –com os medos como cenário, com a vigilância como mal menor–, na linha de sombra que deixou Susan Sontag sobre a possibilidade de poder comunicar com fotografias o sofrimento dos outros e que Butler (2010, pp. 99–106), ao "pensar com Sontag" ressemantiza, será possível visualizar a dor? De ser assim, somos capazes nos últimos vinte anos, de identificar uma destas fotografias que fazem época? Haverá época uma decapitação singular, uma morte chorada, una série de vítimas ao margem da fossa comum?

Como resolver o dilema sobre se as fotos, ademais do valor inicial, ainda mantêm a possibilidade de interpretação? Como definir essa foto que se produz em condições de controle total? A partir de quais ferramentas metodológicas analisar as consequências do "jornalismo incorporado", consensual com a maquinaria de guerra? O que fazer diante do que nos é dado a ver? O que fazer com os interesses da morte que nos é mostrada e da morte que nos é ocultada?

O certo é que passaram duas décadas que modificaram o modo de fazer fotos e os caminhos pelos que se tem acesso à fotografia. Duas décadas que se distanciam da tradição do fotojornalismo que teve como objetivo "dar a ver" e de uma cultura profissional que trouxe para a imagem da imprensa a subjetividade autoral, trabalhos de ciclo longo, o direito de escolher. Entretanto, determinados indícios que anunciavam o fim de uma época para a imagem jornalística faziam a sua aparição nos oitenta e em uma carta de MacCullin publicada no The Times no dia

[6] De interesse, assim mesmo, pelo compromisso institucional que reclama, a London Global Summit, que sob o slogan "End Sexual Violence in Conflict" teve lugar entre os dias 10 e 13 de Junho de 2014. Ver International Protocol on the Documentation and Investigation of Sexual Violence in Conflict, editado no UK pelo Foreing & Commonwealth Office.

17 de Julho daquele ano de 1982: "viram [as instituições] na minha experiência em matéria de reportagem de guerra uma ameaça para a imagem que desejavam comunicar".

E para liberar a fotografia de imprensa de múltiplos filtros institucionais emergem outras experiências. Por exemplo, a expo expandida "Here is NY: Ademocracy of Photographs" que articulam Gilles Peres e Natchway no Soho em resposta à imagem pública do 11S, onde cada pessoa podia dar a ver a foto que havia tomado desse instante de morte –que é Capa e é Eddie Adams– e que o ex-editor fotográfico do The New York Times, Fred Ritchin (2009), considera uma prática precursora dos usuários da web 2.0 e seus novos modos de explorar o real e de confrontar- se com ele e com o modelo oficial americano –privado de toda espontaneidade, insiste– que sequestra a imagem para elaborar um cliché que diz: cool, tudo irá bem. Em realidade tudo aconteceu ao revés, comentará Ritchin para sinalar com o dedo a esses ícones yanquis da bandeira no meio dos escombros que enlaça com Iwo Jima (IIGM) e com a destruição da imagem de Sadam. Cuidado, pois, com esta invasão do signo e do significante –contra o significado– porque, como aponta o editor e ativista, as armas de destruição massiva não existem, mas se produziu uma guerra para destruí-las.

Como esse Plano foi traçado?

Verão de 1990: a cena da imagem do Mal: vídeo-home clandestino com as tropas iraquianas entrando em Kuwait. Falso documento elaborado por Hill & Knowlton para afirmar a cultura de guerra que se estendeu como una cruzada, tal era a coincidência de interesses, por todo o hemisfério ocidental. E em poucas semanas a operação "Tormenta do deserto" se dá por finalizada. Aos três meses, o dia 6 de Julho de 1991, no marco dos Encontros Internacionais de Fotografia que são celebrados em Arles, França Presse apresenta um audiovisual sobre a Foto a a Guerra do Golfo, que com a frase "on a tué la photo, on a tué le réel", concluía que havíamos assistido ao nascimento de uma nova agência que se chama Pentágono. Não foi mais além a agência FP, não falou da entente entre organizações informativas e o Poder, mas a partir da I Guerra do Golfo a cisão entre foto-jornalistas e fotógrafos funcionários, executores de foto-inventário de imagens previamente decididas, era um fato.

A proeminência do infografismo e da imagem eletrônica serviram para consagrar esse papel puramente visual, a-histórico, sem contexto, estritamente icónico da fotografia, que abandona seu valor de vestígio, tão importante na tradição da foto de guerra, para deslizar-se aos moldes da imagem de propaganda branda, que em sua fatura ingênua com posta de sol, negro com saxo, mulher-soldado com a foto do bebê no casco, de menina loira

dormindo seu teddy bear, de emascarado justiceiro, sempre seguro, de que não vai falhar nesse rol retórico que garante o consabido happy end, nos está dizendo: "Cool, tudo vai dar certo...".

Como resultado do compromisso adquirido em uma assembleia contra a intervenção no Iraque, profissionais da imprensa e docentes de comunicação, reunidos na Universitat de Barcelona, decidimos nos posicionar sobre o comportamento dos meios de comunicação e, obviamente, o papel da foto na construção da cultura de guerra se converteu em material de interesse. Passamos, assim, a observar e a isolar três fases qualitativamente diferentes que identificamos a partir da ausência (primeira fase), da supersaturação (segunda fase ou "fase da vitória") e do retorno à norma (terceira e prolongada fase) que nos indica como as coisas voltaram a ser o que eram. Os resultados se tornaram públicos em "El frente fotográfico" um capítulo de urgência para a obra coletiva 'Las mentiras de una guerra: desinformación y censura en el conflicto del Golfo' editada em 1991 e que é reatualizada anos depois (Ledo Andión, 1998, pp. 106–111).

Da catalogação que efetuamos a partir da entrada de fotos, entre 17 de Janeiro e 2 de Março de 1991, nos serviços do diário Barcelonês La Vanguardia, singularizamos três estereótipos recorrentes na cobertura visual do conflito: a tecnologia como novo padrão, o human factor com seu referente no espaço familiar ocidental e na feminização da guerra, e na retórica do triunfo como parte da afirmação da verdade única e universal. No selo dessa nova agência que media na distribuição de imagens é o do DOD (Department of Defense). E a pergunta -que ainda nós seguimos fazendo- não encontra resposta: essas imagens, nos deram mais informação e recursos interpretativos sobre o que estava acontecendo do que nos houvesse sugerido sua ausência total?

Assistíamos, sem saber reagir, à conjunção de três tendências que começam a se manifestar a partir do pós-Vietnã: a interpenetração entre organizações informativas e instituições político-militares; a ascensão do corporativismo profissional junto à assunção da razão empresarial; e o auge –efémero– de um gênero sem antes nem depois, o infografismo, que irá dominando as formas de comunicação visual fazendo-nos esquecer aquele material sujo, comprometido, capaz de gerar efeitos pouco previsíveis como acontecera no Vietnã. Porém, sobretudo, o olho da câmera é também o olho do visor das armas cirúrgicas que exaltam a precisão.

Exceto para o Farocki de "La guerra siempre encuentra una salida":

> Las imágenes operativas da Guerra do Golfo de 1991, essas imagens sem pessoas, foram mais que uma mera propaganda para silenciar aos 200.000 mortos dessa guerra, apesar das rígidas medidas de censura. Surgiram do espírito de una utopia bélica que não tem em conta aos humanos e que os aceitam como vítimas com condescendência ou até com certa desaprovação (Farocki, Giser, & DidiHuberman, 2013, p. 19).

Fotos como decorado, fotos como paisagem, como fragmento sem tempo, fotos para um receptor que olha para elas como ficção. Fotógrafo mutante, desprofissionalizado, que no recorda o direito a não disparar essa foto

Auschwitz em 1944, e com a primeira imagem que os aliados realizaram no dia 4 de Abril. Entretanto, diz o cineasta, que os analistas não tinham a tarefa de buscar os campos e, por isso, não os encontraram. Reaparece, desta maneira, o sentido primigênio do dever saber e, singularmente, a responsabilidade de quem não vê o que está vendo ao produzir uma imagem e a construção de sentido como uma questão ética e política de quem a olha.

É Didi-Huberman quem localiza um giro sem retorno na obra de Farocki em El fuego inextinguible, 1969, filme em que o cineasta dá volta ao modo de mostrar o dano causado por Napalm em Vietnam, sem que cerremos os olhos diante das fotos, sem que cerremos nossa memoria, sem que, como resultado, neguemos os fatos. Recorrendo a Brecht, Farocki pensa no significado desta negativa por parte do espectador e, como consequência, não deixa passar nenhuma explicação. Nesse momento passa à ação. Tal e como se recolhe em Didi-Huberman, no citado Prólogo (Farocki et al., 2013, pp. 19–20) este é o roteiro da cena:

> CÁMARA na mão esquerda de Farocki apoiada sobre a mesa. Sua mão direita se estende fora da tela para tomar um cigarro aceso e logo apagá-lo contra o lado interno do seu braço esquerdo, a metade do caminho entre o pulso e o cotovelo (3,5 segundos). Narrador em off: Um cigarro queima a 200 graus. O napalm queima a 1,700 graus.

Conclusões impossíveis de fechar

A brecha que se produziu no tipo de imagem e nos usos da imagem no discurso jornalístico foi planejada através de um conjunto de mudanças na cultura do foto-jornalismo, cujo aspecto mais notável talvez radique na perda da possibilidade de fazer corpo com o acontecimento, de encarnar-se em um processo que nos permita sua compreensão, de impedir a experiência da foto como parte desses mesmos processos que vá a representar e de sua substituição pelo "jornalismo incorporado", ajustada denominação que faz Judith Butler (2010) quando analisa essa posta em prática na II Guerra do Golfo e para afirmar que unicamente desafiando aos meios de comunicação dominantes, certos tipos de vidas [precárias] poderiam se tornar visíveis e com elas a razão de construir condições para a paz, condições que correm pares, no âmbito do jornalismo em imagens, com o acesso a lugares, pessoas e fontes diversas, mas singularmente com a necessidade da olhada crítica, com o direito a tomar posição, também em defesa e fazendo avançar uma cultura profissional que toma distância do poder e do seu dispositivo militar que es, ademais, o núcleo da ação política.

Quais mortos merecem ser chorados e quais, simplesmente, catalogados? Como reatualizar o papel substantivo que teve a foto e a imagem pública? Coincidimos, com Didi-Huberman, que frente a cada imagem, o que deveríamos nos perguntar é como (nos) olha, como (nos) pensa, e como (nos) toca? Se somos capazes de

reconhecer a necessidade do encontro nesta reflexão de Judith Butler: "I think something happens only when people find that they are moved with others find theyselves linked or allied in new ways showing up or speaking out in ways that resonates with another", é certo que também podemos fazer nossa a atitude de uma filósofa, de Marie-José Mondzain (2003, p. 15, tradução própria):

> Com os olhos abertos e o espírito vigilante, ver é se bater para tomar a palavra cada vez que uma imagem nos a dá, e por voltar a toma-la e a manifestá-la com força cada vez que outras imagens nos privam dela.

Há anos, com motivo de um texto sobre o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado se argumentava, e defendia, a necessidade da foto e de sua vinculação à memória, com a ajuda dele, o chamamos, protagonista de La Metamorfosis, de Frank Kafka. Mais tarde Gregor reapareceu em uma nova redação (Ledo Andión, 1998, p. 15) que é com a que, agora, queremos concluir:

> Gregor comprova, uma boa manhã, que ninguém o reconhece já entre os seus, que se interromperam os laços, as possibilidades de conexão com o mundo exterior, que somente conta com alguns movimentos torpes e com o sentido da vista para manter-se unido aos demais. Gregor Samsa reproduz um sistema regrado de usos do espaço para fazer-se entender por sua mãe e por sua irmã, e assim, quando entram no quarto, se esconde debaixo dos móveis para não incomodar. Sua forma, ainda que estranha, não traz consigo perigo, lhes está dizendo. Quando, de golpe e porrada, ao observar que lhe vão retirando sua caixa de ferramentas, sua mesa de noite, sua paisagem, de Gregor se apodera, pela primeira vez, o terror: perderei a memória, pensa Gregor, e então sim que deixarei de ser um ser humano. E Gregor, desde sua esconderijo, entra em ação lançando-se contra a parede. A parede acima trata Gregor de por sua pança encima de um retrato, por sua pança e defender com sua pança um retrato de dama que tempos atrás recortara das páginas de moda de uma revista.

Referências

BADIOU, A. *L'être et l'événement.* Paris: Seuil, 198).

BAILES, J.; AKSAN, C. *Weapon of the Strong: Conversations on US State Terrorism.* London: Pluto Press, 2012.

BARTHES, R. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III.* Paris: Seuil, 1982.

BUTLER, J. *Marcos de guerra: las vidas lloradas.* Barcelona: Paidós, 2010.

CHOTEAU, H. Nous avons besoin d'histoire. Histoires de mémoires de l'oubli. En: MOREL, G. *Photojournalisme et art contemporain: les derniers tableaux.* Paris: Éditions des archives contemporaines, 2008, p. 57-72.

DESANTI, J.-T. *Voir ensemble.* Paris: Gallimard, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. En: DIDI-HUBERMAN etb al. *La política de las imágenes.* Santiago: Metales Pesados, 2008.

_____. *Quand les images prennent position.* Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

ECO, U. *La estrategia de la ilusión.* Barcelona: Lumen, 1999.

FAROCKI, H.: GISER, J.; DIDI-HUBERMAN, G. *Desconfiar de las imágenes.* Buenos Aires: Caja Negra, 2013 .

_____. El fuego inextinguible. 1969.

GALEANO, E. *Ya poca Palestina queda. Paso a paso, Israel la está borrando del mapa. 2014.* Disponível em http://www.sinpermiso.info/textos/index. php?id=7127

GRENIER, C. Sophie Ristelhueber. *La guerre intérieure.* Dijon: Les presses du réel, 2010.

HALLAK LOMBARDI, K. Fotografias de conflicto: o que permanece? In *Discursos Fotográficos,* 2010, n.11, p.14-32.

Inter Press Service. (n.d.). Agencia de Noticias. Disponível em http://www.ipsnoticias.net/

LEDO AANDION, M. *Foto-xoc e xornalismo de crise.* Coruña: Ediciós do Castro, 1988 .

_____. De la foto en los Medios. In: AGUILAR, S. *Las mentiras de una guerra: desinformación y censura en el conflicto del Golfo.* Barcelona: Deriva Editorial, 1991, p. 135-147.

_____. *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad.* Madrid: Cátedra, 1998.

MOREL, G. *Photojournalisme et art contemporain: les derniers tableaux.* Paris: Éditions des archives contemporaines, 2008.

Público. (n.d.). [Diario digital]. Deinponível em http://www. publico.es/

RANCIERE, J. L*es écarts du cinéma.* Paris: La fabrique, 2011.

RISTELHUEBER, S. (Org.). *Fait: Koweit 1991.* New York: Errata Editions, 2009 .

RITCHIN, F. *After photography.* New York: W.W. Norton, 2009.

SONTAG, S. *Regarding The Torture Of Others.* The New York Times, 23/05/2004. Disponível em http://www. nytimes.com/2004/05/23/magazine/regardingthe-torture-of-others.html