



Imagens de atrocidade e modalidades do olhar: questões de método¹

*Vicente Sánchez-Biosca*²

Le détail se manifestait alors comme un écart
ou une résistance par rapport à l'ensemble
du tableau; il semblait avoir pour fonction
de transmettre une information parcellaire,
différente du message global de l'oeuvre – ou
indifférente à celui-ci.

(Daniel Arasse, *Le détail*)

Terror e miséria do olhar

A dieta mediática do nosso tempo dedica uma parcela nada
desdenhável às imagens de atrocidades. Mesmo que o fenômeno

1 Artigo traduzido por Carolina Amaral de Aguiar.

2 Professor da Universitat de València. É autor de inúmeros livros, dentre os quais *Sombras de Weimar*: contribución a la historia del cine alemán 1928-1933 (Madri: Verdoux, 1990), *NO-DO*: el tiempo y la memoria (em colaboração com Rafael Tranche, atualmente na oitava edição. Madri: Cátedra, 2000) e *Cine y guerra civil*: del mito a la memoria (Madri: Alianza, 2006).

não seja recente, suas proporções dispararam, tanto de forma horizontal (redes sociais, circuitos alternativos, meios convencionais...) quanto vertical (posto que o consumo se projeta igualmente sobre as imagens do passado). Mais do que em crescimento, se poderia falar em aceleração, pois as imagens acompanharam, desde a aparição da fotografia, um século e meio poderosamente rico em catástrofes humanas. Esse gênero de atrocidades foi incrementado, em quantidade e proporção, à medida que os meios de comunicação com suporte ou com intervenção de imagem iam se consolidando. Mas também se produziu certa disseminação, já que a proliferação e a acessibilidade dos meios de captação e canais de difusão foi facilitando o ingresso de gerações inteiras no consumo, senão na produção, de muitas dessas imagens.

Não é em absoluto banal a inclinação de nossas sociedades em colocar tais imagens sob a exigência do realismo ou, para formular de outro modo, a preferência por uma condição não encenada ante as câmeras. O crivo se torna tão exigente quanto inumeráveis são os dispositivos que disparam a cada segundo e sobre cujos produtos cabe escolher (ou acumular) a fim de garantir o êxito do efeito desejado. Qual é tal efeito é difícil de decidir, mas o fator determinante não é o da qualidade do resultado; ao contrário, a precisão e a excelência técnica tornam a imagem suspeita.

Em qualquer caso, as imagens de atrocidades são tudo, menos homogêneas. Há aquelas que representam catástrofes naturais, às vezes outorgando-lhes dimensão quase divina, enquanto outras, que contêm uma mais-valia de estímulo, se referem à dor produzida pelo homem sobre o homem. Outras solicitam olhar compassivo; e diversas, ao contrário, parecem incitar o voyeurismo ante o sofrimento alheio. Além disso, seu estatuto varia com o passar dos anos, de modo que o sentido “natural” que atribuímos a algumas imagens sob seu primeiro impacto muda ao se entre-

laçar em uma rede de ecos, reverberações e rimas até ocasionalmente inverter aquela naturalidade.

No entanto, certas regras parecem reger o funcionamento de fotografias, de fragmentos fílmicos, de imagens videográficas ou digitais de atrocidades – sua tendência homoestática, sua vocação de deixar plasmados de uma vez e para sempre os acontecimentos, em particular os mais dolorosos. Essa aparente desídia dos depósitos de imagens, nada alheia à extrema centralização de seus bancos³, parece responder a uma lei de compensação ante nossa incontornável fertilidade para produzir imagens. No entanto, igualmente, pode revelar a inércia de instalar na memória coletiva um sucinto arsenal de comovedoras imagens que, uma vez lexicadas, permitem com eficiência imediata serem convocadas para fins de identificação social, comunitária, política etc., assim como para servir de suporte didático a uma pseudo-história coletiva. Sem dúvida, quando essas imagens se incorporam a cadeias de discursos distintas aparecem reescritas, pervertidas, atualizadas. Contudo, se os sentidos de cada reinscrição divergem, a eleição das imagens persiste. Isso põe em evidência a tendência em localizá-las no centro da memória coletiva.

A preferência, assim, é a de expor os novos ângulos do passado, servindo-se de imagens já conhecidas, consumidas e aderidas ao imaginário social. Ante essas fórmulas automatizadas, uma mudança na estrutura narrativa e discursiva que as ordena perturba menos que um relevo iconográfico. Pressupomos que as imagens são indomáveis, consternam e cavoucam as certezas e, consequentemente, dominá-las leva demasiado tempo para correr riscos. O relato verbal se supõe menos suscetível a surpresas; e as imagens nas quais cristalizam-se acontecimentos são dotadas de um triplo atri-

³ Ver, por exemplo, o estudo revelador de Clément Chéroux (2009) sobre a produção e a seleção de imagens-ícones do 11 de setembro de 2001 e sua conversão em discurso político.

buto que compensa sua ambiguidade e pobreza em relação à língua natural: esboçam um conceito, cristalizam um relato, suscitam uma emoção. Demasiado poder para arriscá-lo com anfibologia.

Em suma, qualquer imagem poderosa que irrompe no cenário mediático (inclusive se seu objeto é um velho acontecimento) constitui ameaça ao sentido, uma reabertura da incerteza. Assim o é, em primeiro lugar, no presente, para quem, fotógrafo ou operador, a encontra em seu caminho e sente a necessidade de domesticá-la e determinar os parâmetros de sua representatividade em relação ao ato a que se refere. Assim o é, igualmente, para quem a descobre em um jornal, um site ou uma rede social e deve sobrepô-la a um acontecimento que já estava *imagé* (posto em imagens) com o desconcerto nisso implicado.

Afrontemos as novas imagens mediáticas tratando de admitir seu impacto sobre nossa retina e nossa consciência como nossos antepassados colidiram com aquelas de seu tempo às quais já nos acostumamos. Deixemos de lado, por enquanto, o *conceito* que condensam e o relato pelo qual emocionam. Antes de glosá-las, vamos observá-las com lupa e examinar todos os seus cantos em busca do imprevisto. Tratemos de reconstruir o olhar que as fundou, a razão de seu enquadramento, olhemos sobretudo aquilo que escapou ao olho do fotógrafo, mas não a esse gélido olho da câmera que sempre vê mais ou menos do que quem o faz olhar. Especulemos sobre o que se encontra mais alguém ou mais além dos limites do campo visível e sobre a relação que os seres capturados mantêm com o fora de campo. E, por último, detectemos como reagiram, se o fizeram, os mesmos personagens ante esse duplo olhar, o voluntário e o mecânico.

O que ficou registrado é só uma mínima parte do que houve, mas contém pistas, pegadas, marcas para inferir o que ocorreu adiante, antes, durante (mas fora do alcance da visão) e mais tarde.

Qualquer imagem contém uma infinidade de códigos. A modalidade de cada imagem nos fala da relação que um olhar optou por fazer em um instante ante um fato, incluídas as decisões do próprio aparato ou do acaso: e desde a prisão, que é toda imagem humana, alguém, aprisionado em um passado latente, responde a quem o olhou.

Necessitamos forçar o limite do conhecimento. Dado que nas imagens que nos propomos interrogar, essa meta não é inteiramente acessível, temos de confessar certa frustração; porém, os convençamos em seguida de que, além de ser um estímulo, as imagens mais inextricáveis são as únicas que colocam autênticas questões sobre os limites da explicação dos fatos que representam. Uma imagem, no lugar de valer mais que mil palavras, suscita, como disse um dia Eduardo Cadava citando, por sua vez, Allan Sekula, mil enigmas e interrogações. Uma das tarefas mais difíceis do intelecto consiste precisamente em saber formular as perguntas.

No debate que se seguiu a uma leitura dramatizada de seu texto *Écorces* (2011), caderno de sua viagem a Auschwitz, e à projeção de uma série de fotografias, Georges Didi-Huberman foi questionado em torno da conhecida polêmica que seu texto *Images malgré tout* suscitou em certo setor da crítica psicanalítica lacaniana, a qual, aderindo a Claude Lanzmann, rechaçou taxativamente as propostas do autor⁴. Na polêmica, “[t]udo depende – replicava o seguidor de Aby Warburg – do que esperamos de uma imagem. Há quem aguarda dela grandes respostas... e a rechaça indignado ou decepcionado”; há – acrescentamos – quem crê cegamente nela, sem interrogá-la... e não experimenta a mais tênue suspeita; “há, por último, quem, mesmo sabendo de sua insuficiência, vê a imagem – toda imagem – como sinal de um caminho pelo qual transitar”. Faremos nossas essas palavras. Começemos, pois, por três imagens.

⁴ Leitura realizada no *Mémorial de la Shoah* de Paris em 12 de fevereiro de 2015.

Imagens precárias para um genocídio

Eis um fragmento videográfico. Uma tomada prolongada ininterrupta em várias ocasiões e captada desde um único ponto de vista. Apesar de sua longa duração (quase vinte minutos), dá a sensação de que o operador se pegou em um esconderijo, sem poder ou querer buscar localizações alternativas. Na verdade, está gravada desde os andares superiores de uma Escola Francesa situada no bairro de Gikondo, em Kigali (Ruanda). O céu está parcialmente coberto nessa segunda-feira, 11 de abril de 1994, em torno de dez horas da manhã⁵. A câmera aponta para um vale que se destaca ante a vista desde uma das “mil colinas” pelas quais o país é conhecido. Mesmo que se trate de uma cidade, surpreende a ausência de estradas; apenas há caminhos de terra. No primeiro plano, os ramos de algumas árvores entorpecem a visão; ao fundo, um caminho sem asfaltar bordado, de um lado, por pequenas moradias simples e irregulares, de um só andar, e do lado oposto, por quase nada. Sem estar superpovoada, a cena contém uma considerável agitação.

Contudo, as pessoas que circulam por esse reduzido cenário se comportam com uma naturalidade que não seria de estranhar se não coincidissem aspectos desnorteantes: aqui e ali, caprichosamente espalhados pelo precário caminho, se pode ver cadáveres e feridos. Um homem ajoelhado parece implorar como um autômato abrindo seus braços em cruz. Para nossa surpresa, os que logo se confirmaram como os assassinos circulam acima e abaixo, ostentando seus facões, com os quais se aproximam do grupo e descarregam golpes sobre alguns corpos desse montículo humano com descomunal ferocidade.

⁵ Allan Thompson corrige esta data em relação àquela de 18 de abril que indica em seu livro (2007, p. 3). Disponível em: <<https://www.facebook.com/prof.allanthompson/posts/10154016711145092>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

O som do crime devia ser aterrorizador, como a súplica ou os gritos dos executores, mas tudo é inaudível aqui. Por outro lado, se pode ouvir alguns comentários em *off* incrédulos, pronunciados em francês (“Oh, là là; ils tappent dessus!”), combinados com vozes infantis de fundo; em seguida, uma mensagem emitida com um *walkie-talkie* e o gorjeio de alguns pássaros. Porém, outra surpresa nos aguarda: um menino atravessa o caminho com total indiferença frente ao grupo de moribundos.

Após um corte do fluxo visual, a paradoxal monotonia da cena sofre uma aceleração, como se despertasse de seu letargo: um caminhão descoberto que transporta um conjunto de homens irrompe desde o fundo; esses dirigem algumas palavras ao grupo, o veículo esquiva a massa de corpos e desaparece pelo espaço atrás da câmera em grande velocidade. Como consumação dessa estranha sequência, dois dos homens que vagavam pelo lugar dirigem seus passos com decisão em direção às figuras do homem e da mulher que ainda se agitam entre os moribundos ou mortos e, com colossal furor, os abatem a facadas qual como manequins. A fita se interrompe.

São imagens perturbadoras e, ao mesmo tempo, estranhas. Nada nelas revela a previsível intensidade dramática por parte dos sujeitos que perpetram a ação como se a mantivessem sob controle absoluto. Os artífices atuam com disciplina. Nem ao menos as imagens transmitem emoção alguma. Saberemos, bastante tempo depois, que o homem executado era um cristão que esteve implorando durante seus últimos minutos de vida; e que Nick Hughes, o operador britânico que registrou essa cena arrepiante, carecia de bateria e fita de vídeo suficientes para filmar o quanto pensava que necessitaria para registrar esse fatídico dia de abril de 1994 (Hughes, 2007, p. 231-234)⁶. A câmera trepida em várias ocasiões

⁶ Quando o operador *freelance* relata as condições de filmagem, se refere às duas figuras como sendo a de duas mulheres, confusão bastante compreensível dada a distância e a

por causa da instabilidade da teleobjetiva, pois, mesmo que esta lhe permita aproximar-se do cenário do crime, o faz a custo de sacrificar a profundidade de campo e de requerer um imobilismo que somente um tripé poderia ter garantido.

A imagem descrita é uma daquelas escassíssimas em movimento em que o genocídio ruandês perpetrado pela *Interahamwe* (milícia extremista hutu) foi captado ao vivo. Também é a pista que ajudou seu autor a reconstruir retrospectivamente o sentido de fragmentos enigmáticos observados em dias anteriores. Nas que agora nos ocupam, vítimas e executores participam de uma atmosfera de calma, disciplina e segurança que desmente as fantasias de um genocídio primitivo e selvagem, banhado em álcool e em paixões vis próprias do tribalismo. Tudo faz pensar que as pessoas que convivem nesse caminho terroso compartilharam a vizinhança durante anos e é evidente que os perpetradores seguem uma planificação e carecem de presteza para concluir sua tarefa. Imagens assim nos precipitam em um universo de pesadelo e não nos permitem decifrar nem compreender em demasiado. Enquanto os repórteres ocidentais haviam se concentrado na África do Sul, cobrindo a posse de Nelson Mandela como presidente, um genocídio de proporções hiperbólicas deixava em Ruanda uma imagem-rastro tecnicamente deficiente. Apesar de tudo, é uma imagem que desperta, sacode e serve para compreender algo fundamental da mecânica do genocídio: seu meticuloso plano.

Quando o genocídio ruandês, quase inteiramente omitido pela imprensa e pela televisão internacionais, se converteu em um

escassa definição da imagem com a teleobjetiva. Anos mais tarde, o vídeo foi apresentado como prova, sob a manchete de "Exhibit 467", no processo contra um dos perpetradores, que foi identificado graças às imagens. Alexandre Usabyeyezu, condenado à prisão perpétua por essa prova sempre negou ser o homem que aparece no vídeo. Disponível em: <https://www.thestar.com/news/insight/2009/04/11/the_father_and_daughter_we_let_down.html>. Nesse texto, Thompson relata a história de Gabriel Kabaga e sua filha Justine. Em 2001, Hughes reconstruiu a sequência do genocídio em um filme intitulado *100 Days*, no qual incrustou parte de sua peça.

fato incontornável, a maquinaria de produção de imagens narrativas vislumbrou imediatamente seu potencial de choque e de força documental⁷. Os cineastas passaram a utilizar essas imagens como se fossem transparentes a respeito do que transmitiam. Podem ser encontradas no celeberrimo filme *Hotel Ruanda* (*Hotel Rwanda*, Terry George, 2004), cuja ação se situa no conhecido *Hôtel des milles collines*, que foi a versão oficial de Hollywood cuja estratégia narrativa recriava uma espécie de “Schindler africano”. No entanto, mesmo quando o filme as evoca, essas imagens foram encenadas, polidas, abreviadas e inscritas em um curso narrativo que as faz eficazes para trabalhar a psicologia dos personagens e envolver o espectador. Domesticadas para a funcionalidade de um relato emotivo, não perdem a força primitiva das originais; simplesmente revelam a rentabilidade de canalizá-las por caminhos já trilhados. Não esqueçamos que tais imagens repletas de arestas e de incertezas haviam se convertido, na ocasião, em ícones de um acontecimento traumático. Porém, essa apropriação e assentamento na memória esquece alguns aspectos que brotam do interior desse vídeo. Sem considerá-los, as imagens em questão apenas documentam nada ou, para dizer de outra forma, poderiam documentar qualquer coisa.

Os fatores aos quais nos referimos têm a ver com o que poderíamos denominar de suas *deficiências*. Em primeiro lugar, a teleobjetiva usada por Nick Hughes testifica a vontade de se aproximar dos fatos e a impossibilidade física de consegui-lo. Essa imagem sem profundidade e plana revela que Hughes era consciente de que os acontecimentos exigiriam a proximidade, mas que isso era

⁷ Essas imagens, enviadas por seu autor a Nairobi, só despertaram interesse quando a agência britânica para a qual Hughes trabalhava como independente, a WTN, as difundiu e foram publicadas pela CNN, Australian Broadcasting e a alemã ZDF uns dias depois. Em todo caso, a interpretação geral não foi a de um planejado genocídio, senão a de uma luta tribal sem tréguas.

impossível. Sua eleição formal era o máximo esforço que poderia impor ao dispositivo sem correr riscos. Conhecer por outras fontes que a escola em questão estava custodiada por soldados belgas e que se estava filmando em uma estância vizinha a que ocupavam os militares não é irrelevante.

Em segundo lugar, a precariedade da rodagem tem outra falha: as vozes que se podem ouvir em *off*. Elas oferecem as coordenadas da filmagem, testificam a surpresa do quanto estão observando aqueles que acompanham a Hughes; na verdade, paraquedistas belgas que protegiam a velha escola onde haviam se refugiado estrangeiros. Mas é a ausência do som da morte o que carrega essas imagens de uma potência especial: imagem e som compõem uma colagem de desencontros em que uma parte da banda sonora atua como metonímia das imagens, com um ligeiro atraso temporal em relação aos fatos representados, a saber: as reações daqueles que contemplam atordoados os crimes. O outro componente da banda sonora é mais estranho ainda: os gorjeios dos pássaros que transmitem uma sensação de idílica normalidade. Nesse desajuste reside uma insubstituível informação não alheia à sua intensidade dramática.

Em terceiro lugar, as interrupções da filmagem. Na realidade, esse aparente efeito de montagem se explica pelas condições pragmáticas de sua captação: Hughes carecia de fonte de alimentação e de fita de vídeo, mesmo que não tivesse dúvida de que ante a ele se estava desenvolvendo uma cena imprescindível. Era um *instante decisivo* e não podia falhar a fita. No entanto, se via obrigado a administrar seu escasso material virgem. Por isso, teve que intuir o que ia acontecer a cada momento, arriscando-se a sacrificar o mais relevante sob a presunção de que os momentos seguintes o seriam ainda em maior medida. Hughes estava, assim, montando mentalmente, aventurando-se, com a bagagem de sua experiência e intuição, nos pontos fortes da história que carecia de final. Ainda não havia o relato.

Esses três elementos, a distância da câmera em relação aos fatos e o empenho por remediá-la, as vozes próximas à filmagem que substituem os sons do massacre e a administração do tempo (a montagem) em função de impedimentos materiais, não podem ser considerados acidentes; são, ao contrário, rastros inapagáveis da transmissão dos acontecimentos; pistas que ancoram a filmagem ao seu presente e fixam as limitações do conhecimento, da visão e da compreensão. Todo discurso posterior retornará, explícita ou implicitamente, a essa fonte, seja aliviando-a, seja limando suas asperezas para limpar a mensagem de ambiguidades que sua condição bruta contém.

Se desejamos, porém, não sacrificar a potência demolidora e o assombro que contêm, devemos indefectivelmente regressar a elas, uma vez e outra, como um caracol infernal. Somente ali se aninha o desassossego que desata, sem por isso explicá-la, a fabricação da imagem de um crime que está se perpetrando em sua mais banal cotidianidade. O memorialista as evocará para fazê-las falar ante uma coletividade (internacional, nacional, política, religiosa, étnica, familiar...), enquanto o historiador, sem se desentender desses usos, voltará a analisá-las, buscando nelas ângulos ocultos para desentranhar o abismo infranqueável que separa sua condição fragmentária dos usos que se fez dela. Este historiador está firmemente convencido de que a explicação é inseparável do impacto.

Em suma, esse vídeo contém suas próprias condições de produção, impossíveis de extirpar sem que se extravie a autenticidade do documento: a incisão entre o que se afanam por registrar e o que efetivamente capturam, tornando visíveis os obstáculos que se interpõem. Tais obstáculos são parte do *acontecimento*, se entendemos este não só como a violência genocida, senão também como o *ato videográfico* que se prolonga na vida das imagens (tribunais, identidades, advertências, padrões sobre os quais se moldarão fu-

turos fatos violentos); em suma, sua proteção sobre a vida social e cultural. Esses componentes pragmáticos são parte do documento, não externos a eles; se alojam em seu interior e foram selados de modo indelével. Precisamente porque os usos mediáticos optam por apagar essas vozes, o historiador necessita mantê-las para ampliar sua ressonância, resistindo à erosão do tempo e ao uso. E aqui intervêm todos os recursos documentais e metodológicos da investigação, pois a metragem rodada por Nick Hughes em Kigali representa *pars pro toto* o genocídio. Deste, restam outras vozes e relatos, ossos, traumas, cicatrizes, filhos nascidos de múltiplas violações, mas imagens... apenas estas.

Conhecidas as condições de sua produção, reconhecida sua estampagem no imaginário histórico, é necessário passar à outra questão: ante a que tipo de imagens nos encontramos? Que gênero de documento audiovisual requer nossa compreensão? Como este integra as *impurezas* de sua representação? O que define o gênero dessas imagens é sua enunciação, ou seja, a relação que a instância que sustenta a câmera e olha por meio dela mantém com o produto da representação: ou melhor, como essa instância *pré-monta* as imagens e lhes designa uma temporalidade. São imagens testemunhais para qual a análise do que vive (ou morre) dentro do campo de visão e do que vive (ou morre) em seu arredor ou contiguidade estão em inextricável conexão; e tal consideração vale também para o som. São testemunhais em um sentido preciso: registram aquilo que não foi concluído (carecem de perspectiva) e inscrevem nelas o risco de tomá-las. Somente mais tarde se converterão em imagens de denúncia e poderão ser domesticadas por relatos. São, como todas as imagens, modificáveis *a posteriori*, inclusive reversíveis, mas a um alto preço, porque seu caráter selvagem lhe adjudica sua identidade.

Uma imagem-cristalização e sua esteira

Outro cenário. O fundo da foto está escuro; a escuridão turva que surge de um céu impregnado de densa fumaça que se segue a uma explosão. A atmosfera parece tingida de cor cinzenta de apocalipse. Por uma estrada que a foto enquadra escolhendo como eixo sua mesma linha divisória, dois grupos humanos se precipitam em direção à câmera como se esta os atraísse tanto como o fundo os repelira. Um primeiro bloco está composto por crianças ataviadas com roupas claras, sem ordem, espalhando-se pela paragem. Atrás delas, vários soldados norte-americanos, disseminados na superfície horizontal da fotografia; estes assistem quase imperturbáveis o acontecimento que aterroriza aos juvenzinhos, como se o houvessem estado esperando, tanto que um deles filma com uma câmera leve a cena que transcorre ante seus olhos (que não é a mesma que vemos, senão quase um contracampo dela).

O foco dramático da cena está localizado no centro da fotografia pelo qual corre, apavorada, uma menina. Completamente nua, se aproxima da câmera com os braços separados de seu esquelético corpo, abertos, quase devastados, uma careta de dor e incompreensão se esboça em seu rosto. No entanto, seu sofrimento não parece suscitar a atenção de ninguém..., salvo do fotógrafo, que disparou seu aparato com precisão e maestria, consciente (talvez satisfeito) de ter captado um *instante decisivo*.

A instantânea foi tirada no dia 8 de junho de 1972 em uma estrada do Vietnã conhecida como *Route 1*, que comunicava o norte com Saigon, em sua passagem pelo pequeno povoado de Trang Bang⁸. O autor era um jovem fotógrafo de 24 anos, Huynh Cong

⁸ Ver o documentado livro de Denise Chong (1999) para um estudo das coordenadas dessa fotografia e da vida de Kim Phuk.

Ut, ao qual seus chegados chamavam Nick Ut. Apenas alguns dias mais tarde, esta fotografia seria alçada ao panteão iconográfico e difundida por revistas gráficas e jornais de quase todo o planeta. Logo se transformou em um dos ícones mais incontestáveis da guerra do Vietnã, um fetiche que condensava a crueldade dessa guerra e, por generalização, de todas as guerras, a dor das vítimas inocentes, a ilegitimidade ética dos bombardeios com napalm e a fragilidade da população vietnamita frente à arrogância do imperialismo norte-americano.

O contexto singular que se cristalizava nessa imagem é relevante para compreender o recrudescimento de um conflito no qual a intervenção estadunidense havia se tornado impopular no interior do país: as perdas humanas em suas filas, os traumas psicológicos e as acusações de crimes de guerra, como aquela derivada do massacre de civis em My Lai (março de 1968, mas somente difundido após a divulgação das fotos de Ronald L. Haeberle a partir de 13 de novembro de 1969). A foto da menina, surpreendentemente, não sofreu erosão alguma ao longo dos anos em uma sociedade empenhada, como lamentava Susan Sontag (2003, p. 103), em recordar por meio (e, com frequência, apenas) das fotografias. Portanto, transmitiu um relato esquemático de valores incontrovertíveis. Quem não acompanharia a essa desgraçada adolescente que, com sua quebradiça nudez, exibia seu corpo como dedo acusador contra a soberba estratégica de um império que não economizava em meios para dominar o mundo? Não cabia objetar a esse contundente diagnóstico..., salvo que os fatos não corroboravam para nada as presunções nem a conclusão. Em primeiro lugar, a *instantânea* não vinha só; era o achado cumprido, de um acaso, surgido da habilidade de um fotógrafo que havia conseguido apreender um clímax dramático. Convém relatar esse instante em que a fotografia e a cena da vida cruzam seus caminhos.

As operações de bombardeio no Vietnã do Sul se realizavam por meio de Skyraiders A1-E que atuavam em pares: o primeiro deles lançava bombas potentes destinadas a arrebentar os bunkers e túneis onde se escondiam os guerrilheiros do Vietcong, enquanto o segundo o seguia com bombas de napalm destinadas a asfixiar e queimar os sobreviventes, e então as forças terrestres intervinham. Nessa ocasião, Nick Ut fotografou aviões em plena ação, assim como soldados aguardando seu turno enquanto instalavam suas lança-granadas. Sobre a lua do meio-dia, um skyraider golpeou a zona. Ut colocou sua objetiva à altura do olho para captar as silhuetas de uniforme recortadas sobre a estrada, sobre o fundo de um templo caodaísta. Com o impacto, os campos se inflamaram em ambos os lados da estrada. Nick Ut dispunha unicamente de película em preto e branco. Quando se dissipou a fumaça, duas mulheres apareceram entre a névoa: uma delas levava um bebê no colo, com seu rosto e couro cabeludo enegrecido; uma segunda, anciã, portava o corpo calcinado de um menino, com pedaços de pele pendurados. Todos os fotógrafos que se encontravam em missão gastaram seus rolos nesse momento. Nick Ut, por outro lado, levava certo atraso em relação aos seus companheiros, de modo que, quando um segundo avião lançou seu ataque, encontrou a ocasião de recuperar o tempo perdido.

Kim Phuc, este é o nome da menina nua, foi sacudida com tal virulência nas costas que caiu de bruços contra o chão. Levantou-se, arrancou suas vestes em chamas e essas se desprenderam em pedaços enquanto avançava pela estrada buscando escapatória. Uma sede ardente se apoderou dela. Dihn, operador da cadeia norte-americana NBC, e Christopher Wain, repórter da britânica ITN, a detiveram e perceberam como de seu corpo se desprendia carne rosada e negra. Vários soldados esvaziaram seus cantis sobre as queimaduras e nosso fotógrafo, depois de disparar sua câmera frontal-

mente sobre Kim e enquadrando a estrada com gente correndo em direção a ele, alcançou um poncho com o qual cobriu sua nudez. Pouco mais tarde, o fotógrafo, dividido entre sua consciência que reclamava auxiliar a garota e a certeza de ter obtido uma instantânea crucial, levaria a menina ao hospital de Cui Chi e se apressaria a enviar a foto.

Enquanto Kim Phuk se debatia entre a vida e a morte, a Rádio Saingon transmitia pela rede hertziana as fotos da Associated Press à sua agência em Tóquio, que as selecionava sobre os negativos. A política dessa agência era categórica no que se referia à nudez frontal. Afortunadamente, as sombras que se projetavam sobre o corpo da menina dissimulavam a penugem pública e, com um breve retoque, em 9 de junho de 1972, a foto da Associated Press foi escolhida pelas redações do mundo inteiro como um ícone, se convertendo imediatamente em capa de numerosos periódicos. Nick Ut foi agraciado com o prêmio Pulitzer.

Se meditarmos um instante sobre isso, concluiremos que o significado *moral* que se costuma atribuir a essa fotografia está em franca contradição com o contexto de sua tomada, a situação descrita e o que expressam as reportagens cinematográficas da NBC e, sobretudo, da ITN. Estes últimos só mostravam a menina de perfil e, portanto, não cumpriam com os requisitos de eficácia e condenação do fotojornalismo para *santificar uma imagem*. Seja como for, a mobilização de cerca de quinze correspondentes estrangeiros na zona confirma que a operação militar era tudo, menos uma surpresa.

Há mais. O clima que rodeava a intervenção demonstra que nos encontramos em uma zona controlada pelo exército do Vietnã do Sul em sua íntima colaboração com seus aliados norteamericanos e que, conseqüentemente, as missões de castigo contra os guerrilheiros entocados na rede de túneis respondiam à estratégia sul-vietnamita, mesmo que a nacionalidade de seus pilotos fos-

se estadunidense. Em outras palavras, os feridos, os mortos e, em particular, o drama de Kim Phuk foram o resultado do que denominamos “friendly fire” (fogo amigo) e pode considerar-se como dano colateral (“colateral damage”) à população que se devia proteger, imputável a norte-americanos e sul-vietnamitas. Se acrescentarmos que essas imagens foram logo utilizadas por movimentos antibelicistas, não é de se estranhar seu uso, assim que concluída a guerra, pelo governo de Hanoi como uma acusação contra a ingenuidade estrangeira.

De sua parte, Kim Phuk foi erigida pelo governo vietnamita triunfante em um emblema da indefesa população civil agredida pelo imperialismo e se fez com que circulasse pelos países amigos (União Soviética, Cuba e Alemanha Oriental) como vítima dos Estados Unidos, ou seja, daqueles que, na realidade, podiam ser considerados aliados. Este é ainda o papel designado à foto no discurso antibelicista. Instalada no Canadá, Kim Phuk não parou, no entanto, de participar de iniciativas pela paz e reconciliação, enquanto seu corpo adulto seguiu reduto de novas objetivas fotográficas que escrutinavam suas cicatrizes indelévels. Kim Phuk protagonizou reportagens e documentários, em um dos quais, *Kim's Story: the Road from Vietnam* (Shelley Saywell, 1996), acabou se fundindo em um fraternal abraço com um piloto norte-americano que havia estado em missão em Trang Bang nesse mesmo dia. Kim acabaria encabeçando uma instituição, a Kim Foundation International, destinada precisamente ao auxílio de crianças vítimas da guerra⁹.

Em suma, a foto de Nick Ut capturou um instante de uma cena mais ampla, que outras câmaras, fotográficas e cinematográficas, ajudam a completar. Mas a condição de documento informativo dessas outras imagens se esfumou enquanto a instantânea de Nick Ut foi canonizada, escurecendo a percepção dos elementos que

⁹ Disponível em: <<http://www.kimfoundation.com>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

contradizem seu uso social desde o interior da própria imagem (o que faz, nela, um soldado rodando com uma câmera?). Alcançando o zênite, a imagem circula sob formas cortadas e reenquadradas, focalizando o núcleo da dor e sofrimento dos atores suspeitos que borram a diafaneidade do relato-consigna. É assim que se constrói um ícone: ignorando e tornando impertinente o que ancora a foto ao seu *hic et nunc* e desprendendo-a de outras imagens (fílmicas ou fotográficas) que alimentam sua informação insuficiente ou ambígua. Assim consumido, esse ícone mascara o contexto, os atores e suas responsabilidades na trama, a significação das vítimas e dos perpetradores em uma cena muito complexa. Foi, certamente, uma imagem de atualidade, mas desarraigada desde sua primeira aparição pública. Este foi o caminho rumo à sua transcendência.

Imagens em convivência: perpetradores

Em agosto de 2014, um vídeo difundido pela internet comoveu o mundo. Representava o jornalista norte-americano James Foley, cativo desde 2012 do autodenominado Estado Islâmico (ISIS ou Daesh) na Síria. Encontrava-se ajoelhado, coberto apenas com uma túnica açafrão (em alusão aos presos de Guantánamo) que ressaltava sobre o fundo desnudo de uma duna do deserto. Em agudo contraste com as vívidas cores (o azul do céu, o amarelo da areia e o laranja de sua túnica) se erigia à sua direita uma imponente figura negra. Com o rosto (en)coberto, gesto e palavras ameaçadoras pronunciadas ante à câmera com sotaque britânico, essa lúgubre anatomia brandia em sua mão uma descomunal faca com a qual, após concluir sua recitada acusação contra o governo de Obama, o jornalista era degolado até a decapitação. A penosa contemplação da cena provocava angústia, seguida de náusea, pois o espectador

conhecia o final. E inclusive impunha a convicção de que a selvagem tortura infligida à vítima não se limitava ao esartejamento, senão que era precedida pela humilhação, ambas acompanhadas por uma câmara obscenamente cúmplice.

Uma pergunta é inevitável: que papel desempenhava a câmara nesse lugar, tão próxima a esse sacrilégio contra a vida e a dignidade humanas? Por que não treme o pulso de quem a segura? Por que escolheu filmar por meio de um ligeiro desvio da frontalidade o que considera um ato legítimo de justiça e advertência? O sangue frio não só caracteriza esse enigmático ser que exhibe e usa de modo imperturbável sua navalha como também define e abrasa o olho mecânico que incrusta impassível ante os fatos para oferecer a mensagem ameaçadora ao Ocidente. É, digamos, uma câmara cúmplice, porém essa qualificação demonstra-se insuficiente; de modo mais preciso, a filmagem se converte em parte indiscernível da violência do ato. Sem a câmara, pois, o ato careceria de sentido; com ela, a mensagem desborda de eficácia. Pois bem: que estatuto possui esse olhar tão indissociável da violência?

Esse vídeo constitui um exemplo extremo do que entendemos por *imagens de perpetradores*, segundo a definição que ofereceu Marianne Hirsch (2012, p. 136) sobre algumas fotografias tiradas por membros da SS na frente Leste durante a Segunda Guerra Mundial; imagens (estendamos sua condição a outros suportes visuais) registradas pelos perpetradores como parte da maquinaria de destruição. Em outras palavras, denominamos, assim, fotos, filmes, vídeos etc. tomados ante vítimas por quem exerce (ou se encontra próximo e atrelado a quem o faz) violência sobre elas; violência física ou psicológica da qual a produção visual se converte em inseparável. É como se a câmara que filma o jornalista norte-americano fizesse corpo com a faca, com a palavra, com a humilhação. Não é de se surpreender o fato de o gênero iconográfico ao qual essas imagens pertencem esteja destinado idealmente ao consumo

dos próprios perpetradores ou, em todo caso, aqueles que compartilham a mesma ideologia e sentimentos de quem os executa. Mas não é esse o caso do ISIS. Por quê? Permitimo-nos aprofundar algo que denominamos de *imagens de perpetradores*.

Tipos de imagens de perpetradores

As imagens perturbadoras que acabamos de trazer à memória marcaram um antes e um depois em nossa civilização, mas não o fizeram em virtude da violência, do sadismo ou do desprezo em relação à vítima que supõe os atos que representam. A razão disso deve ser buscada, sobretudo, no papel desempenhado pela filmagem na empresa destruidora. No entanto, essa modalidade de convivência do olhar nos atos violentos está longe de ser uma novidade. Sob essa modalidade se agrupam distintas variedades, desde as fotos de linchamentos ou execuções de negros no sul dos Estados Unidos até os fuzilamentos de comissários políticos soviéticos e população civil filmados por soldados da Wehrmacht ou das Einsatzgruppen a partir de 1941, passando pelas guerras coloniais, da África a Ásia. Assim, as imagens de perpetradores, ainda que não abundantes, não deixaram de produzir-se e gerar consumidores. No entanto, nem todas as imagens de perpetradores funcionam do mesmo modo nem seus agentes desempenham funções idênticas. As diferenças afetam a pragmática de sua produção e seu consumo, mas também a ética e a política do olhar¹⁰.

Distinguiremos três grandes eixos: as pessoas, os tempos e os espaços. Os três são marcas de enunciação, pois definem as relações

10 Colonizadores e colonizados, detentores de direitos civis e seus agentes privados, criminosos ou supostos criminosos e agentes da ordem, raças consideradas superiores e raças inferiores... Excluímos de nosso estudo atual outras séries de produtos visuais, como execuções amparadas por lei ou vídeos de baderna.

mútuas entre os sujeitos (agente e paciente), os tempos e os espaços dos atos (o olhar e a ação violenta). Tomemos como guia para maior clareza as diferenças da *tradição* de imagens de perpetradores em relação ao ISIS, já que esse constitui uma peneira na história da modalidade icônica de perpetrador. Examinemos, para começar, os agentes implicados na dupla operação de destruição e olhar. Ambos se encontram, digamos, compenetrados, seja por uma militância comum, seja por uma *comunidade de ódio*. No entanto, nada autoriza a postular sua identidade nem a subvalorizar a distância que pode separar esses dois instantes. Evoquemos outras imagens.

Varsóvia, maio de 1942

Na primavera de 1942 um grupo de cineastas enviado pelo Ministério de Propaganda nazista desembarcou no gueto de Varsóvia, superpovoado na ocasião e com uma taxa de mortalidade crescente. Os cineastas registraram em suas ruas imagens daqueles judeus que iam ser rapidamente exterminados. Prepararam seus focos e suas câmeras, converteram os espaços públicos em cenários de sua rodagem, forçando os habitantes a comportarem-se como *atores* que encarnavam papéis escritos para os fins propagandísticos do Terceiro Reich. Obrigaram homens e mulheres a mergulharem juntos nas águas dos banhos rituais (*mikveh*), gesticulando de maneira obscena; constrangeram um rabino a praticar uma circuncisão ante as câmeras e colocaram crianças e velhos entre cadáveres para *demonstrar* sua indiferença, tratando de dar ao conjunto uma impressão de realismo. É de se supor que o filme devia ser montado e provido de uma tutelar voz *over* para sua difusão¹¹.

¹¹ Isso não é uma suposição, senão dedução lógica de outras filmagens anteriores, desde que o exército alemão penetrou na Polônia. Ali descobriu as comunidades judias do Leste,

Durante esses mesmos dias, a 70 quilômetros do set, se ultimavam os detalhes das instalações do campo de extermínio de Treblinka¹², que viria a se converter no destino de dezenas de milhares de judeus do gueto. Mesmo que a gestão dos campos de extermínio recaísse sobre outra organização, a SS, o diário de Joseph Goebbels confirma a cooperação entre a empresa destruidora e a propagandística. Constata Goebbels, em 27 de abril de 1942, três dias antes da chegada dos cineastas ao gueto, que Himmler decidiu pela reinstalação (*Umsiedlung*) dos judeus dos guetos e que ele havia ordenado a filmagem “para a educação posterior do povo [alemão]” (Goebbels, 1995, p. 184). O termo “posterior” remete à fase de aniquilação dos judeus.

Dois anos antes, o cineasta Fritz Hippler havia recebido uma ordem direta do mesmo ministro para filmar o que passasse diante de seus olhos no gueto judeu de Lodz e no bairro judeu de Varsóvia, pois muito em breve – atestava Goebbels, segundo Hippler – não sobriam judeus (Koch 2009, p. 164). Assim, a criação pelos nazistas de um arquivo antropológico-visual da judiaria não era apenas motivada, mas também estimulada e acelerada pelo planejamento da empresa destruidora. Certamente, esse *documento antropológico* nascia de um vício arquivístico: filmar a vida dos judeus apagando o fato de que essa era a consequência da política imposta pelo Terceiro Reich e apresentando os materiais como expressão do comportamento natural e livre dos judeus. Além disso, o plano de filmagem de 1942, era o de encenar um *roteiro*, convertendo os judeus em atores (e vilões) de uma ficção que justificava de passagem a política de eliminação.

mais próximas visualmente que as dos judeus assimilados da Alemanha tal como havia difundido a propaganda nazista em libelos como *Der Stürmer*, o diário antisemita dirigido por Julius Streicher.

12 O último bastião que faltava da chamada Aktion Reinhardt (junto a Sobibor e Belzec) para liquidar aos judeus da Polônia.

É evidente que um ato de civilização, como é registrar a vida de uma comunidade humana, preservá-la do esquecimento e da mudança, ainda que seu estado tenha sido forçado pelos cúmplices de quem fotografa e filma, se encontra em contradição com o que desencadeia esse registro, ou seja: a destruição que se espera da dita comunidade por parte dos mesmos que a immortalizam. Assim, quem decreta o extermínio e quem decide a filmagem são dois braços de um mesmo corpo, um contingente ao outro. A empresa de aniquilamento está, dessa forma, na origem do *olhar etnográfico* que Goebbels propicia e ordena.

Contudo, mesmo que preparadas e impostas, as imagens resultantes não carecem de valor documental. Por um lado, revelam a imagem de propaganda gerada que os nazistas tinham dos judeus; por outro, aportam uma informação valiosíssima – precisamente pela sua escassez – sobre a vida dessas comunidades nesse contexto de opressão. Insistamos: circunstâncias de filmagem forçadas, rotação encenada sob ameaça, olhar transbordante de arquétipos moldados pela propaganda antisemita e consciência de que esses seres mereciam ser destruídos e iam sê-lo... Seja como for, entre esse *olhar para a destruição* e o exercício material do extermínio se abrem fissuras. Não só os cineastas que filmaram Varsóvia não estavam entre os executores de Treblinka como tampouco os seres que iam ser aniquilados, virtualmente todos, não tinham que coincidir com os que deixaram rastros no celuloide. Além disso, uma distância mediava os cenários da filmagem e a destruição. Por último, o instante da captura da imagem outorga aos judeus que aparecem um lapso de vida antes de sua aniquilação.

Não nos enganemos. Esses hiatos pessoais, espaciais e temporais não liberam as imagens rodadas em 1942 de seu estatuto de imagens de perpetradores. Porém, as particularidades mencionadas expressam a complexa estrutura da maquinaria alemã, o papel

que nela era designado a cada entidade e a função de ilustração (*Aufklärung*) que impregnava a propaganda¹³. Em suma, as fissuras ancoram dados psicológicos, antropológicos e históricos que ajudam a compreender mais cabalmente a funcionalidade do ato enigmático, o qual não é assassinar, mas sim filmar e fotografar aquilo que se decidiu destruir.

Um dado incrementa o mistério que rodeia essa filmagem: o filme não foi jamais concluído além de uma primeira montagem, nem exibido. Temeram os artífices da propaganda que estimulariam a piedade em relação a esses seres no lugar de incitar o ódio? Julgou Goebbels que, quando o filme estivesse pronto para sua difusão, a empresa destruidora já estaria em execução e não requereria mais do que eficácia material e precisão silenciosa? Ou, como sugeriria seu diário, o gesto construtor do arquivo apontava para um futuro em que a judiaria internacional não seria senão uma vaga lembrança para a qual a ilustração desse filme haveria de constituir um documento útil que exaltava aqueles que haviam livrado a humanidade de semelhante mácula? Não o saberemos provavelmente jamais.

O enigma demonstra que os perpetradores de atos violentos estavam conscientes do quanto se arriscavam ao registrar visualmente e difundir suas obras. Daí também que, uma vez que o inimigo descobriu essas imagens, se empenhasse em reverter a mensagem por meio de sua circulação. Dá a sensação de que a denúncia dos fatos criminais valia mais ao ser mostrada mediante o olhar dos próprios autores. Por isso, as imagens de perpetradores parecem assumir *naturalmente* o estatuto de autoacusação. Essa foi a razão pela qual, desde seu descobrimento em 1954 nos depósitos dos arquivos da DEFA, essa metragem não parou de ser utilizada para desnudar a visão criminal de seus autores¹⁴.

13 O Ministério alemão de Goebbels se denominava, não por acaso, *Reichsministerium für Aufklärung und Propaganda*.

14 Ver: Sánchez-Biosca, 2016.

Outra característica das imagens de perpetradores que os vídeos do ISIS quebraram é a condição de seu destinatário ideal: um espectador limitado ao estrito círculo que comparte a ideologia dos executores. Por suposto, os carrascos não costumam ter consciência pesada em relação às suas ações, e se as captam é com a finalidade de preservar o ato, documentá-lo ou talvez desfrutá-lo *ad infinitum*. Sabem, contudo, que sua captação e consumo visual são facas de dois gumes. Às vezes registram os atos apesar de sua proibição (os nazistas mantinham essa interdição, mesmo que os altos comandos a infringissem constantemente), pois a tensão entre orgulho e discrição é vencida com frequência pelo primeiro.

Por outro lado, determinar os círculos de proximidade ideológica ou organizativa sobre os carrascos não é simples: quem executa não é quem ordena a execução e, conseqüentemente, aqueles que detêm as peças visuais e estão em condições de convertê-las em peças de arquivo podem variar. Em qualquer caso, para os executores a difusão massiva é indesejável, em parte porque pressentem que o ato seria interpretado como uma confissão, em parte porque as imagens possuem esse tom íntimo em que fetiches, gestos, vestuário etc. compõem um desenho que ninguém saberia compartilhar. Em suma, a identificação com esses fatos põe a dura prova a retórica do ponto de vista da imagem: a reação imediata e mais natural é a recusa, pela qual se determina enorme implicação ideológica para subordinar essa tendência. Além disso, os mesmos perpetradores sentem que essas imagens são autoacusatórias e seu registro se converte em prova contrária a si, incrementada pela escuridão de sua captação. No fundo, são uma mescla monstruosa da intimidade e do horror, como fotos de um álbum familiar ou *home movies* de impiedoso conteúdo, uma espécie de pornografia sádica¹⁵.

15 A relação entre imagens de perpetrador e pornografia é muito estreita e merecia um estudo específico. Pelas características deste capítulo, só podemos apontá-la. Susan

Se o consumo das imagens de perpetradores excede ao seu destinatário ideal é porque o acaso as faz cair em mãos e olhos indesejáveis; seja por derrota, infiltração ou mudança de valores morais, mas também por excesso de *hybris* de algum membro do círculo. Também nesse aspecto o caso do ISIS constitui um ponto final. Longe de infiltração, a difusão massiva, aproveitando a dinâmica multiplicadora das redes sociais, o resultado de uma decisão deliberada e programática, até o ponto de caber duvidar de se a violência seria a mesma sem a convocatória das câmeras. Reflitamos sobre um exemplo de infiltração a partir das imagens que assaltaram as primeiras páginas de jornais e televisões internacionais mostrando vexações e torturas exercidas por soldados estadunidenses na prisão iraquiana de Abu Ghraib.

Sadismo ou banalidade: Abu Ghraib, outono de 2003

Na última semana de abril de 2004, um punhado de fotografias e alguns minutos de vídeo comoveram a opinião pública norte-americana. O programa da CBS *Sixty Minutes* difundiu as primeiras no dia 28 do dito mês e o *The New Yorker* publicou-as em papel. Como um rastilho de pólvora, algumas se difundiram nos dias seguintes por todo o planeta. Essas imagens representavam cenas de humilhações e tortura perpetradas por soldados da polícia militar norte-americana (Military Police) a prisioneiros iraquianos confinados na prisão e no centro de interrogação de Abu Ghraib, a apenas cerca de 30 quilômetros ao oeste de Bagdá; prisioneiros que os tais soldados estavam encarregados de custodiar. As fotos

Sontag, em um de seus últimos textos, intitulado "Regarding the Torture of Others" (Sontag, 2004), a destacaria a propósito da estatuária que provocaram as fotos de Abu Ghraib. Ver mais adiante.

datavam do final de outubro e princípio de novembro de 2003. Nelas, aparecia um pequeno grupo de homens e mulheres sorrindo ante um cadáver, uma jovem arrastando com uma corda de couro um prisioneiro semidesnudo; em outra, se montava uma pirâmide de corpos de iraquianos; uma última encenava uma masturbação coletiva de prisioneiros. A consternação foi geral; o prestígio dos Estados Unidos se viu seriamente prejudicado, o presidente Bush teve de pedir perdão à Nação e alguns intelectuais, como Seymour Hersch ou Susan Sontag, cravaram suas garras verbais sobre uma administração que, como então se demonstrava com a prova ocular, violava os direitos humanos. Comenta Seymour Hersch no *The New Yorker* em 10 de maio de 2004: “As fotografias dizem tudo”. Era certa essa afirmação? Mostravam torturadores exercendo o suplício, vítimas padecendo e aportavam dados suficientes para sua compreensão? Dito em outros termos: eram fotos de perpetradores? E, se o eram, que particularidades possuíam?

No coração dessa guerra contra o terror (*War on Terror*) que George W. Bush havia empreendido no dia seguinte aos atentados do 11 de setembro de 2001, o Iraque havia se convertido na peça de dominó que sucedeu o Afeganistão na cadeia de um combate que mudou as regras do jogo. Essas regras eram precisamente a encruzilhada. Esta nascia do esforço dos Estados Unidos em manter um equilíbrio entre uma guerra mortal contra um inimigo invisível, encoberto e globalizado que não distinguia entre objetivos militares e população civil (encarnado na Al Qaeda e em Bin Laden, mas extensível a outras figuras afastadas ideologicamente do milionário saudita) e a prova de que o choque de civilizações se sustentava na superioridade moral norte-americana (liberdade frente à tirania, democracia frente ao terrorismo, razão frente ao fanatismo). Sendo assim, os valores da civilização americana não poderiam ver-se atirados na lama por uma afronta aos direitos humanos fixados nas

Convenções de Genebra, das quais os Estados Unidos havia sido signatário. Sua superioridade moral dependia disso.

Difícil equilíbrio que se camuflaria por meio do hermetismo informativo de memorandos secretos sobre essas *novas condições* no tratamento dos prisioneiros que iam de Guantánamo ao Iraque. Em todo caso, o vazamento dessas perturbadoras imagens introduziu outro registro que foi interpretado como a *evidência irrefutável da prática da tortura*. Mas, se refletirmos bem, o que abalou a sociedade, de modo geral, não foi o mesmo que analisou Brent Pack quando lhe foi entregue doze CDs de material gráfico para determinar evidências de abusos cometidos em relação a presos no edifício Tier 1 A de Abu Ghraib.

Efetivamente, o Tier 1 A era um espaço destinado de forma exclusiva à prática de interrogatórios sobre detidos perigosos (*security detainees*). Ante uma informação que parecia vital para as tropas empregadas no país, a CIA, sob diversas siglas, assumiu o controle das operações. Os responsáveis da inteligência militar (*Military Intelligence*) fizeram o que quiseram anonimamente nesse reduto do edifício, de maneira que a Brigada 372 da Polícia Militar recebeu a tarefa de custodiar os presos entre os interrogatórios, encarregando-se de predispor-lhes à confissão e à delação. Em sua própria linguagem, se tratava de “dar uma de baby-sitter”. No entanto, as sessões de interrogatório eram conduzidas pelos especialistas a portas fechadas, e os soldados da MP só escutavam os gritos dos torturados (Gourevitch; Morris, 2009, p. 98). Nem uma imagem foi jamais vazada nem, provavelmente, tomada do que acontecia nesse cenário; tampouco os prisioneiros “seletos” eram consignados nos arquivos da prisão¹⁶. As ordens, todas elas verbais, outorgavam a

16 Na realidade, sabemos que os sistemas de detenção eram extremamente aleatórios e que caíam em suas garras todos aqueles que se encontravam no momento inadequado no lugar inadequado. Ver uma documentação muito precisa no livro de Philip Gourevitch

esses indivíduos um estatuto fantasmagórico, pois, mesmo no caso de uma eventual visita do Comitê Internacional da Cruz Vermelha, os réus deviam ser trasladados a outro lugar desconhecido para serem restituídos à sua origem quando houvesse passado o perigo de serem descobertos¹⁷. O desenho, a mecânica, os responsáveis pelas instalações e os altos responsáveis de sua gestão, procedentes de Guantánamo, se achavam sob o amparo do Pentágono. Esse clima de segredo e encobrimento se rachou com a difusão das fotos. Mas, que revelavam? Qual era seu conteúdo? Qual era sua enunciação? Três perguntas que estão longe de serem equivalentes.

As mais conhecidas e difundidas representavam um tipo de *selfies avant la lettre*, nas quais membros do grupo (uma espécie de família) posavam se divertindo ante cenas de violência ou humilhação: um de seus componentes era o(s) personagem(ns) sofredor(es) ou forçado(s); o outro, em atitude de domínio desapiedado do fotografado ou da fotografada, em geral em primeiro plano e dirigindo seus olhos em direção à câmera enquanto de soslaio se dedicava a um gesto de desprezo frente a esse ser ou seres que padecia(m). Podiam posar ante um cadáver, alçando seu polegar e sorrindo, como Sabrina Harman; ou apontar com gesto feliz para a perna ou para o glúteo de um preso desnudo e sem rosto, em que se liam as palavras: “I’m a rapeist” (sic.), como fazia Lynndie England, outra das *stars*.

Em outras, entretanto, a foto denotava uma encenação delineada por um *dramaturgo* mais do que uma improvisação. Nesse sentido, foi célebre a imagem de England puxando uma longa cor-

e Errol Morris (2009), *The Ballad of Abu Ghraib*, assim como no filme de Morris, *Standard Operating Procedure* (2008).

17 Uma delegação do International Committee of the Red Cross visitou o chamado MI block (regido pela CIA, os interrogadores, ou seja, o Tier 1 A) entre 9 e 12 de outubro de 2003 e atestou que ali haviam sido cometidos graves e sistemáticas violações das Convenções de Genebra.

rente cujo extremo oposto estava atado ao pescoço de um detido que se arrastava pelo chão, apelidado de Gus¹⁸. Nesse caso, a vexação consistia em submeter um ser humano ao tema da dominadora, da pornografia sádica (Sontag, 2004). Em outra imagem, uma pirâmide de prisioneiros iraquianos nus compunha uma massa caótica e grotesca, salpicada por algum traço de violência e muito de ultraje, em presença de alguns soldados. Uma terceira, que acabou convertendo-se no ícone da guerra do Iraque, representava um homem encapuzado, apelidado de Gilligan, colocado em cima de uma caixa em uma posição forçada¹⁹. Seus dedos e pênis estavam conectados a cabos, ao parecer eletrificados, e seus braços abertos em cruz, dando a sensação de um Cristo muçulmano. Talvez essa associação, a indefensabilidade do personagem e sua ausência de rosto colaboraram para convertê-lo em um epítome dessa guerra.

Ao contrário das primeiras fotos mencionadas, essas últimas se apresentam como instantes congelados de um relato cujo imaginário era Charles Graner, que provocava pânico nos prisioneiros, enquanto exercia fascinação sobre alguns de seus companheiros e era felicitado pela efetividade de sua pressão sobre os interrogados. As fantasias sexuais, a humilhação da nudez dos muçulmanos na presença de mulheres, a masturbação coletiva, a massa de corpos desnudos... tudo adquiria o tom de um roteiro fantasmagórico tornado realidade com os corpos de outros.

No entanto, se os conteúdos dessas fotos são heterogêneos entre si, mais complexa é sua enunciação, ou seja, a forma de con-

18 Dada sua condição espectral e não reconhecida publicamente, em virtude de sua suposta relevância para a segurança, os prisioneiros careciam de nome, mas os soldados lhes davam apelidos.

19 Essas “*stressed positions*” ou posições forçadas do corpo para induzir à delação eram aceitas pelo regulamento e eram qualificadas de “Standard Operating Procedure”. Além disso, sabemos que Gilligan acabou se familiarizando com o grupo de soldados, comendo com eles e acompanhando-os com certa afabilidade, segundo dizem os acusados.

vência que sugerem entre fotógrafos e perpetradores dos atos. Pode-se dizer que o caráter documental dessas imagens possui uma particularidade que as distingue de outras que examinamos até agora: os atos parecem não existir senão para serem fotografados; são, nesse sentido, poses e somente poses para a câmera, no lugar de ações que uma câmera registrou em seu cruzamento acidental com o real. Daí sua distância em relação àquelas outras que arquivam material para seu uso propagandístico futuro ou que guardam execuções que haveriam sido produzidas mesmo que ninguém houvesse registrado. Isto é, há um componente amador, embora esse não desminta a obscenidade de as ter registrado. Tinham algo de fantasia, muito de inumanas e uma ponta de compensação do tédio e do terror em que viviam os soldados confinados num recinto permanentemente atacado.

Uma segunda característica, coerente com a anterior, é a circulação fluída de seus autores entre o interior e o exterior da imagem e sua produção, transitando de sujeitos a objetos e vice e versa com total liberdade e desenfado. É dessa forma que esses soldados intercambiam seus papéis, se cumprimentam desde o interior da foto e, conforme revelam os metadados dos arquivos Exif (Exchangeable image file format), às vezes saem de quadro para empunhar a câmera²⁰. O que é certo é que os gestos, os sorrisos e a diversão que permanecem na foto são signos de convivência com aqueles que os captam; ademais, nada disso teria sentido sem o escárnio de quem apoia seu comportamento. Assim, a obscenidade se dá por privar esses seres de sua condição humana e exibir a coisificação resultante. Se, por um lado, algumas dessas imagens nos recordam

20 Frederick, Graner e Harman eram os proprietários dessas câmeras e cada um deles parece fazer um uso distinto de suas fotos: Harman disse que as tirou para testemunhar (sic.), Graner parecia concebê-las como nota autobiográfica, Frederick jamais se pronunciou a respeito.

as fotos-troféus, sua enunciação sugere um parentesco com as fotos profanações de objetos litúrgicos que se espalharam com o anticlericalismo moderno.

Um grupo em convivência formado por Charles Graner, Ivan Frederick, Lynndie England, Sabrina Harman, Megan Ambuhl, entre outros, foram os carcereiros que compareceram ante os tribunais militares como “maçãs podres” pelos ultrajes cometidos contra os detidos no Tier 1 A de Abu Ghraib durante o outono de 2003. Certamente, como denunciou Susan Sontag (2004), a naturalidade com que as captam evidencia a ausência do mais mínimo sentimento de cometer uma ação indevida, mas não é menos certo que as instâncias abram uma fratura entre o que mostram e o que chegaram a representar no imaginário dessa guerra, pois a verdadeira tortura que se exerceu em Abu Ghraib por parte dos interrogadores esteve, como dissemos, à salvaguarda da imagem. Os profissionais que a exerceram podiam ficar com o corpo de um preso entre as mãos, fazê-lo desaparecer, submetê-lo ao suplício dia após dia, mas o faziam sem deixar rastro. Essa fratura é fundamental para determinar quais são as ações perpetradas que as fotos representam.

Não carecia de razão uma das acusadas, Megan Ambuhl, quando afirmava: “As fotos só mostram uma fração de segundo. Não vemos o que está diante nem o que está atrás”. Assim, “nessas imagens os soldados são a mão invisível no sofrimento dos prisioneiros. Como as fotos de cenários de um crime que só mostra vítimas, nos perguntamos: quem o fez?” (Gourevitch; Morris, 2009, p. 211).

É evidente que entre os humilhados e a observação algo foi suprimido, e os indícios de cumplicidade resultam elípticos em relação às poses. Detenhamo-nos agora no particular. Observemos a famosa foto tirada por Graner na qual England arrasta Gus para fora de sua cela. Foi tirada em 24 de outubro de 2003 e seu efeito é ultrajante. No entanto, a reconstrução dos fatos ilumina seu conteúdo de

forma sensivelmente distinta. A ação foi uma *ocorrência* de Graner, que pediu para sua namorada (Lynndie) que posasse com esse gesto dominador. Ele havia tratado de tirar o garoto da cela sem conseguir e a corrente ia lhe servir para isso... quando teve a ideia. Nas três fotos que registram o ocorrido, Gus se arrasta desde sua cela. Em uma, cortado pelo enquadramento; nas outras duas, de corpo inteiro. Uma delas enquadra somente Lynndie com Gus; outra mostra Megan Ambuhl na borda esquerda, participando como cúmplice da cena. A terceira era a que teria maior circulação, pois England era captada em movimento e Gus aparecia poderosamente iluminado. Tratava-se da mais perturbadora das três, pois dá a sensação de uma ação violenta de arrastamento no lugar de uma pose fixa (Gourevitch; Morris, 2009, p. 137). No entanto, quando conhecemos as relações de dependência no seio do grupo, percebemos que a foto documenta também outras realidades: Graner como demiurgo da cena, atrás da câmera; Lynndie obedecendo a esse indivíduo que a havia seduzido; Ambuhl, resguardada por um recorte do enquadramento, ainda que visível em uma das tomadas. Se consideramos que Ambuhl pode ter sido protegida por Graner, com quem engatou uma relação que terminou em casamento, a foto nos aparece como um documento complexíssimo que se refere tanto à relação interna dos MP como àquela deles com os prisioneiros. Ou, mais precisamente, a objetificação e o desprezo em relação a esses seres humanos era um espelho, talvez deformante, dos intercâmbios no grupo de humilhadores.

Uma das fotografias mais perturbadoras é a que apresenta o *sorriso franco* de Sabrina Harman ante o rosto de um cadáver, agravado por seu *thumb-up*. Foi tirada na noite de 4 de novembro de 2003. Em parte, o plano curto da garota revela a proximidade da câmera no momento de tirar essa fotografia posada e experimentamos a sensação de que a foto diz tudo. Mas, por que sorri Harman? Por que posa? O certo é que, como assinalou Errol Morris em

um minucioso estudo dessa foto e seu contexto (Morris, 2011, p. 116), a foto provoca um efeito mimético no espectador, e este reage ante seu próprio sorriso de forma crítica. Contudo, essa foto é uma falsa pista, pois atrai a atenção para o ato de sua tomada (obsceno e inumano, sem dúvida), obscurecendo o verdadeiro ato da tortura e assassinato (quem matou esse prisioneiro?): “A fotografia de Sabrina sorrindo ante o cadáver de Al-Jamadi revela sua morte e esconde seu assassino” (Morris, 2011, p. 118). A foto de perpetrador que temos ante nossos olhos parece sugerir que a garota se alinha em torno à tortura sofrida pelo detento ou, em outros termos, que Sabrina Harman e seu fotógrafo são os próprios executores; ao menos inegáveis cúmplices.

Os fatos tornam as coisas muito mais complicadas. O cadáver que jaz ante a jovem é o de um iraquiano chamado Al-Jamadi, detido em 27 de outubro de 2003, e que se supunha participante de um atentado. Jamadi foi interrogado em Camp Pozzi e logo enviado a Abu Ghraib. Como era habitual, o grupo de MP o conduziu ao lugar do interrogatório (a ducha), onde os responsáveis da CIA acabaram com ele. Necessitados de se livrarem do corpo, comunicaram aos guardiões que o prisioneiro havia sofrido um ataque do coração e, em seguida, limpam seu corpo, metendo-o em uma fronha de plástico com gelo. Os MP, Harman entre eles, realizam fotografias de tipo forense, detalhes dos dentes quebrados, o septo nasal partido, as queimaduras e contusões por todo corpo. Porém, antes dessas fotos *documentais*, tiraram a que agora nos ocupa (e outra com Charles Graner). O que revela tudo isso?

A questão-chave é a determinação minuciosa, seguindo a informação contida nos arquivos Exif, das coordenadas relativas a cada foto disponível. E, em segundo lugar, o estabelecimento da relação do homicídio com a *profanação* representada pela foto; ou, o que é equivalente, entre os perpetradores do ato criminal e os perpetra-

dores do ato obsceno. Os primeiros foram os MI e permaneceram não só fora do campo de visão, senão também da identificação²¹. Na sequência, esses mesmos perpetradores alteraram provas, limpando o cadáver, ainda que não puderam apagar todas as marcas de sua violência. É aí em que intervém o ato dos MP, os perpetradores de outro ato que não envolve nenhuma violência física nem humilhação, mas sim o desprezo pela vida, pois, ao comportar-se assim ante um morto, participam de uma degradação do humano. Reunir, por outro lado, em um *totum revolutum* o assassinato sob tortura e o *selfie* obsceno é uma forma de sancionar a leitura oficial do exército sobre as “maças podres”: “Quando o exército estava buscando um bode expiatório para seus crimes, essa precisa imagem sorridente de Sabrina lhe foi muito proveitosa” (Morris, 2011, p. 117)²².

Como conclui Morris de sua longa indagação,

[...] as fotografias proporcionam evidência, mas não atalhos ante a realidade. Frequentemente se diz que ver é crer. Porém, não formamos nossas crenças a partir do que vemos; mas sim o que vemos está frequentemente determinado pelas nossas crenças. Crer é ver, e não o contrário (Morris, 2011, p. 93).

Essas fotografias possuíam uma condição singular que as faz valiosíssimas como documento: seu aspecto visual de afinado, sua paupérrima qualidade de luz e sua elevada granulação; elementos que tão bem parecem corresponder com o uso

21 Joe Hodge, do Instituto de Patologia das Forças Armadas, concluiu em seu relatório de janeiro de 2004 que a morte de Al-Jamadi foi um homicídio (Morris 2011, p. 110).

22 Em seu afã por apurar a indagação e determinar a significação do sorriso de Harman, Morris consultou a um especialista em psicologia da gestualidade e expressão física das emoções da Universidade da Califórnia em San Francisco, Paul Ekman. Este especialista defende a separação entre um sorriso social (o qual se encena nas fotos com o “diga X”) e o que se revela em um instante de gozo e mobiliza outra série de músculos faciais. O investigador conclui que o de Sabrina Harman é um sorriso social (Morris, 2011, p. 116 e ss.).

cotidiano e desdramatizado e traduzem precisamente o carácter sujo dessa guerra. Unamos agora as considerações anteriores e abandonemos duas suposições: a primeira, que as fotos provam a tortura em abstrato (a crença geral derivada de sua iconização) e, a segunda, que os perpetradores da fotografia são os mesmos perpetradores das violências mostradas por essas imagens. Em vez disso, é o contrário.

Sendo assim, por mais obscena que resulte a tomada dessas fotos e dos vídeos por parte dos membros da polícia militar de Abu Ghraib, esse material não documenta mais do que mostra, não o que sucede antes, depois e fora de seu campo de ação. Ou, para dizê-lo com a acuidade de Gourevitch e Morris:

[...] esses soldados-fotógrafos estão dentro e fora dos acontecimentos que registraram, olhando-se a si mesmos como parte do espetáculo, e sua decisão de não esconder-se, senão de revelar o que estavam fazendo indica que não apenas eram fotógrafos aficionados, senão também torturadores aficionados (2009, p. 262).

Esse caso não nos convida a considerar as fotografias como forma de esconder, e não apenas como um meio para revelar? Demos, pois, um passo rumo a uma nova consideração.

Morte iminente

Como pudemos comprovar ao longo desse breve percurso por meio de alguns exemplos, os círculos de proximidade e identificação dos grupos que produzem as imagens de perpetradores são instáveis, suas fronteiras porosas e a vitória de seus inimigos, seu descrédito ou o descobrimento de materiais de arquivo abandonados dependem do acaso. Tais circunstâncias convertem as imagens

resultantes em fonte de enigma e interrogação. No entanto, o vídeo do ISIS sobre Foley (cuja autenticidade, além do mais, foi questionada), seguido por uma série cada vez mais selvagem e tecnologicamente sofisticada de execuções coreografadas, contradiz a restrição de seus destinatários.

Sua originalidade se radica em sua diferença em relação às conhecidas imagens da SS e da Wehrmacht durante a Segunda Guerra Mundial e as dos policiais militares norte-americanos em Abu Ghraib: o vídeo da execução de Foley transborda-se de orgulho e seu destinatário ideal é o mundo inteiro, o dos infiéis, mas também o dos fiéis comprometidos com o Islã. Sua originalidade consiste na difusão aberta, soberba e sem rodeios, de seus atos ante o universo da comunicação ou, em termos mais precisos, a ampliação sem limites do raio de ação do consumidor. Uma nova estratégia do perpetrador concebida e desenhada para um universo mediático renovado. O vídeo de Foley cumpre por acréscimo outra trágica condição da que carecem muitas outras imagens de perpetradores: está formado de imagens de morte iminente, de *"impending death"*, como denominou-as Barbie Zelizer (2010) num livro que traça sua genealogia e explora seus desafios teóricos e éticos no jornalismo contemporâneo; imagens que apuram a fronteira do tempo forçando seu espectador a projetar o futuro que sabe já acontecido sobre o presente da imagem, enquanto este se mostra como iminente, ou seja, inexorável, mas ainda não consumado. Ao contemplar esses vídeos, devoramos signos premonitórios do passado: os olhos da vítima, suplicantes ou escrutando o abismo, em vão; o tremor de sua voz, em vão; um fio de esperança, em vão. São imagens cujo consumo nos precipita no cíclico e encarna esse redemoinho que Sigmund Freud denominou compulsão de repetição inseparável da pulsão de morte²³.

23 Os vídeos difundidos pelo ISIS foram se enriquecendo em técnicas de filmagem, montagem, coreografias (massas, bandeiras, gritos, músicas corais, *ralentis*, silêncios) ao mes-

A metáfora da fotografia

Nem sempre na história as duas condições da imagem assinaladas acima (autoria de perpetradores e iminência da morte) estiveram tão inextricavelmente inseridas no marco da produção visual de atrocidades. Essas últimas, como vimos, podem dever-se a um observador casual, uma testemunha, um repórter externo aos fatos ou, inclusive, um liberador; e os sujeitos passivos que sofrem em seu interior não estão fatalmente condenados a morrer e menos ainda instantaneamente. São os casos, cada um distinto, dos dois cenários anteriormente analisados: o gueto de Varsóvia e a prisão de Abu Ghraib. Na realidade, a convergência entre imagem de perpetrador e iminência da morte submete à mais exigente prova o que se costuma considerar *noema da fotografia* por parte de uma tradição já canônica: o paradoxo temporal que caracteriza esse meio, sua estrutura de futuro anterior. Por essa razão, interrogar esse tipo de produto implica em afrontar o destino mais misterioso das imagens geradas por perpetradores, o umbral ante o que se suspendem. Recordemos o que diziam alguns clássicos.

Os mais reconhecidos teóricos, estetas e historiadores da fotografia não vacilam em reconhecer essa especificidade inalienável. Começando por Walter Benjamin, que em 1931 detectava no dispositivo essa “faísca minúscula do acaso, do aqui e agora, com que a realidade se chamuscou, por assim dizer, seu caráter de imagem” (2004, p. 26); Philippe Dubois (1983, p. 9), que desde a semiótica peirciana destaca o caráter indicial da fotografia, sua condição de “ato icônico”; ou por Susan Sontag, que identificou o ato de tirar a fotografia com o de “participar da mortalidade, vulnerabilidade,

mo tempo que em expressão de sadismo e na brutalidade em relação aos suplícios que precedem a morte das vítimas: cinturões de explosivos, abrasamento dos corpos, afogamento com uso de câmeras subaquáticas... Há algo inextricável nessa exibição do horror.

mutabilidade de outra pessoa ou coisa” (Sontag 1983, p. 25) para prosseguir associando-o a um *memento mori* que se torna epifania negativa quando as fotografias representam a dor alheia; e *last but not least*, por Roland Barthes (1982), que sublinha esse “haver estado aí” da coisa que, quando a vemos, já não é, ou ainda sua ideia da foto como uma “emancipação do real no passado” (Barthes, 1982, p. 155). Algumas reflexões associaram a teoria da história de Walter Benjamin com a fotografia, como Eduardo Cadava em *Words of Light* (Cadava, 1997). Em todos esses casos, pode-se aceitar uma comunhão da ideia de que os rastros do real jamais penetraram tão dramaticamente como em uma foto.

Três questões merecem ser apontadas nesse cânone que ameaça a se repetir como um acúmulo de tópicos sem progresso algum há décadas. A primeira se refere à proporção entre essa *essência* e os mecanismos culturais da fotografia que excedem o acaso, seja porque surgem de sua “domesticação”, seja porque já foram codificados anteriormente à tomada de uma foto. Uma vez que esses são traços pertinentes da foto, detectar essa singularidade tão relevante não pode significar anular todos os demais componentes. Em suma, não é lógico analisar uma fotografia no campo social, político, ideológico ou cultural subordinando sua análise ao que, ainda que essencial, constitui uma porcentagem mínima de sua significação.

A segunda radica na pertinência de ampliar o estatuto mencionado da fotografia a outros suportes, sem apagar nem minimizar suas diferenças. Tal pertinência parece se confirmar em casos extremos, nos quais as condições temporais de uma metragem atuam com a imposição da iminência. Imagens cujo tema é a dor humana, dotadas de um prazo fixado para o fatídico desenlace e com a iníqua qualidade moral do olhar, parecem reforçar essa aproximação entre suportes distintos. Nesses casos, o ato violento implica a imagem,

e esta se converte em ato em si; de certo modo, a imagem, menos agressiva materialmente do que a ação que imortaliza, se transforma, por sua perenidade, no verdadeiro documento, o mais infame e obscuro ato.

Contudo, em terceiro lugar, a generalização de teorias sobre a fotografia engendrou um paradoxo: o real parece ter deixado uma marca tão indelével da aderência do referente como prescindível para as análises concretas. Expliquemos. A premissa da ancoragem do dispositivo fotográfico naquele fragmento da realidade que *chamuscou* não gerou, nos estudos herdeiros dos clássicos, uma preocupação pela natureza dessa realidade (histórica, técnica, sociológica...) que determinou ou condicionou a tomada da fotografia. Em vez disso, muitas análises dão as costas às circunstâncias de produção, conformando-se com afirmações gerais. Em outras palavras, se na foto reverbera o real de sua produção (os formatos escolhidos, o tempo de exposição decidido, a distância, o objeto e sua textura...) e o resultado se inscreve em modelos historicamente determinados para os fins para os quais foram desenhados; se, ademais, o ato fotográfico é a uma só vez uma seleção sobre o real e uma projeção do ato sobre a foto resultante, disso deveria seguir-se um minucioso estudo das condições históricas precisas nas quais uma instantânea se produz, uma interrogação sobre o momento, o fora de campo, as circunstâncias... Por outro lado, as análises inspiradas pelos teóricos da fotografia fogem da historização e recorrem aos nomes anteriores como argumento de autoridade para evitar a reconstrução dessa realidade de que a foto é em recorte (no espaço e no tempo). Como assinalou John Tagg, a fotografia costuma ser tratada mais como emanção mágica do que como produto histórico cultural, inclusive se é reconhecida como *essência* da pegada do real; ou seja, a prática analítica geral se inclina mais em direção a uma alquimia do que em direção à história (Tagg, 2005, p. 10). Tagg enfatiza o lado oposto a Barthes:

O que Barthes denomina *força constativa* é um complexo resultado histórico, e é exercido pelas fotografias somente dentro de certas práticas institucionais e relações históricas concretas, cuja pesquisa nos afastará de um contexto estético ou fenomenológico (Tagg, 2005, p. 11).

Não se trata, então, de impugnar as teorias dos clássicos, e sim de forçar a intersecção dessa fenomenologia com as coordenadas de cada ocasião. E, igualmente, de facilitar a comunicação entre a fotografia e outras formas de captação do real, como o cinema e o vídeo. Em suma, uma vez que a leitura fenomenológica entrou na história, não parece haver razões para segregar hermeticamente a fotografia de outras práticas visuais, ainda mais considerando que o mecanismo da migração de imagens e *remediação* entre canais e suportes é inseparável dos *new media* (Bolter; Grusin, 1999).

Contudo, a fascinação que exercem as imagens de perpetradores, cujo espectro vai desde a ferida moral até a pornografia, as faz propícias a uma compulsiva circulação que pode se tornar cíclica. Uma vez encontradas (um efeito de *objet trouvé*), sua difusão não conhece freio, talvez porque sua retórica temporal as impede de envelhecer, nos enredam nessa espiral que descreve o paradoxo do futuro anterior, potencializado por sua pulsão escópica. Se os destinatários originais foram os próprios perpetradores ou seus círculos de camaradas (como nos casos do gueto de Varsóvia ou de Abu Ghraib), uma vez derrubada a eclusa, essas imagens exercem um poder tão eletrizante que se deslizam por meio de outras vias que exploram seu impacto: contrapropaganda, denúncia, interrogação, análise... como se suscitassem o interesse por se apropriarem delas. Porém, essa veloz apropriação não está isenta de riscos. Um deles é o constrangimento de olhar através dos olhos de um per-

petrador, condição que perdura inclusive quando outro usuário crê que as domesticou, arrebatando-as de seu autor original. Trate-se de citações, perversões críticas ou *détournements* do material original, a submissão exorciza a ameaça, formal e ética, de que a identificação com a posição física em relação ao observado possa acarretar na adoção de sua mesma perspectiva moral sobre os fatos registrados²⁴. Não é, afortunadamente, assim.

Referências

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982 [1980].
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valência: Pretextos, 2004 [1931].
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. Massachusetts: MIT Press, 1999.
- CADAVA, Eduardo. *Words of light: theses on the photography of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- CHÉROUX, Clément. *Diplopie - L'image Photographique à l'ère des médias globalisés: essai sur le 11 septembre 2001*. Paris: Le Point du Jour, 2009.
- CHONG, Denise. *The Girl in the Picture: The Story of Kim Phuc, the Photograph, and the Vietnam War*. Nova York: Simon & Schuster, 1999.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *Écorces*. Paris: Minuit, 2011.
- DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Paris; Bruxelas: Nathan & Labor, 1983.
- GOEBBELS, Joseph. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Munique: Teil II, Bd. 4, 1995. (Edição de Elke Fröhlich).
- GUREVITCH, Philip; MORRIS, Errol. *The Ballad of Abu Ghraib (Standard Operating Procedure)*. Nova York, Penguin, 2009.
- HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual*

24 Qualquer narratólogo de cinema sabe, por outro lado, que uma câmera subjetiva não implica na adoção do ponto de vista narrativo; menos ainda na assumida dos mesmos valores de quem observa.

- Culture after the Holocaust. Nova York: Columbia University Press, 2012.
- HUGHES, Nick. Exhibit. In. THOMPSON, Allan. *The Media and the Rwanda Genocide*. Londres: Ann Arbor & Kampala; Pluto Press & Fountain Publishers, 2007.
- MORRIS, Errol. *Believing is Seeing: Observations on the Mysteries of Photography*. Nova York: Penguin, 2011.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. O semblante mutável das vítimas: imagens da aflição no Camboja (1975-2013). In: FREITAS, Artur; GRUNER, Clóvis; REIS, Paulo; KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius (Orgs.). *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016. p. 15 - 34.
- _____. Perpetrator images, perpetrator artifacts. The nomad archives of Tuol Sleng (S-21). In: CATI, Cati; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (Eds.). *Archives in human pain. Circulation, persistence, migration, Cinéma & Cie*, n. 23, p. 103-116, out. 2015.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1983 [1973].
- _____. *Ante el dolor de los demás*. Madri: Santillana, 2003.
- _____. Regarding the torture of others, *New York Times Magazine*, 23 may 2004.
- TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005 [1988].
- THOMPSON, Allan (Ed.). *The Media and the Rwanda Genocide*. Londres: Ann Arbor & Kampala; Pluto Press & Fountain Publishers, 2007.
- THOMPSON, Allan. The father and the daughter we let down, *The Toronto Star*, 2009. Disponível em: <https://www.thestar.com/news/insight/2009/04/11/the_father_and_daughter_we_let_down.html>. Acesso em: 22 fev. 2017.
- ZELIZER, Barbie. *About to Die: How Images Move the Public*. Nova York: Oxford University Press, 2010.

CINEMA

E

HISTÓRIA



CIRCULARIDADES,
ARQUIVOS E
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

ORGANIZADORES

Carolina Amaral de Aguiar
Danielle Crepaldi Carvalho
Eduardo Morettin
Lúcia Ramos Monteiro
Margarida Maria Adamatti



Editora Sulina