

# Jogando com a perspectiva: a profanação do controle do acesso aos cenários de conflito durante a Guerra do Iraque

Flávio Valle

**Resumo:** A cobertura fotojornalística da Guerra do Iraque (2003-11) foi marcada pela incorporação de profissionais da imprensa a unidades militares. Se, por um lado, esta prática oferecia aos repórteres condições para desempenharem suas atividades, por outro, restringia sua liberdade de ação. Neste ensaio, propomos observar a constituição deste dispositivo de controle do acesso dos fotojornalistas aos cenários de conflito. Nos dedicaremos, em particular, à reflexão sobre a maneira como o fotógrafo Benjamin Lowy, por meio do jogo com sua perspectiva e a dos soldados, o profana.

**Palavras-chave:** fotojornalismo; guerra do Iraque; dispositivo; profanação.

**Abstract:** **Playing with perspective: the profanation of the access control in conflict scenarios during the Iraq War** - The embedding of media professionals in military units marked the photojournalistic coverage of Iraq War (2003-11). On the one hand, this practice offered reporters the conditions to perform their activities; on the other, it restricted their freedom of action. In this paper, we propose to observe this device's constitution to control the access of photojournalists inside the conflict scenarios. We will discuss, in particular, the way the photographer Benjamin Lowy performs a profanation of it by playing both with his perspective and that one of the soldiers.

**Keywords:** photojournalism; Iraq war; device; profanation.

O conceito de dispositivo oferece-nos uma chave de leitura que nos permite abordar os fenômenos pelos quais temos interesse, sem simplificar as relações que os constituem. Com base nas proposições de Michel Foucault (1979, 1988), entendemos que o dispositivo designa uma trama que se estabelece entre linhas heterogêneas que se entrelaçam, segundo estratégias que sustentam e são sustentadas por saberes que configuram um conjunto

de relações desiguais de força que conduzem a estados de poder, localizados e instáveis. Neste ensaio, tomaremos esta formulação como ponto de partida para nossas reflexões. Puxaremos algumas das linhas que constituem o dispositivo de controle do acesso dos jornalistas aos cenários de confronto durante a cobertura de conflitos internacionais para compreendermos melhor a maneira como esta trama conforma as ações realizadas em seu interior. Em particular, nos deteremos sobre o controle do acesso dos repórteres fotográficos por meio da incorporação desses profissionais a unidades militares. De modo específico, focaremos nosso olhar sobre o ensaio *Iraq | Perspectives I : Windows* em que o fotógrafo Benjamin Lowy (2011), por meio do jogo com sua perspectiva e a dos soldados, promove uma reorganização temporária das linhas do dispositivo.

## **A constituição do dispositivo de controle do acesso aos cenários de confronto**

Um dos saberes que constituem o dispositivo fotojornalístico de cobertura de guerras foi sintetizado por Robert Capa na frase: “Se suas fotografias não estão boas o suficiente, então você não está perto o suficiente”. Esta máxima do fotojornalismo não indica somente a necessidade do repórter fotográfico<sup>1</sup> colocar-se fisicamente perto daquilo que captura com sua câmera. Também aponta para a necessidade de colocar-se psicologicamente próximo, de deixar-se afetar por aquilo que acontece para conseguir captar imagens de valor. A carreira do repórter ilustra bem o saber que ele expressa. Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-45), Capa foi o único fotógrafo a participar do desembarque das tropas aliadas na Normandia, em 06 de junho de 1944. Durante o assalto, mesmo sabendo que poderia acompanhar a ação junto a unidades militares que lhe permitiriam fotografar a ação a partir de uma posição segura, mas um pouco afastada, o fotojornalista optou por associar-se à Companhia E que integrava a primeira leva de infantaria a desembarcar em terra (ver fotografia 1). Ironicamente, este saber que orientou o fotojornalista durante sua vida, também o conduziu a um fim trágico: em 1954, Capa morreu ao pisar em uma mina terrestre enquanto realizava a cobertura da Guerra da Indochina Francesa para a revista *Life*.

---

<sup>1</sup> No prefácio do livro "Ligeiramente fora de foco" (CAPA, 2010, p. 15), Cornell Capa comenta que seu irmão sempre aconselhava seus colegas fotógrafos com esta frase.



Fot. 1. Desembarque das tropas na Normandia – Robert Capa (1944)

Além de orientar a conduta dos profissionais em campo, este saber também orienta a maneira como uma fotografia é lida. Fotojornalistas e leitores formam uma comunidade unida por interpretações acerca da realidade que controlam a maneira como os textos são escritos e lidos por seus membros. No interior dessa comunidade, muitas histórias são contadas e, em cada uma delas, um conjunto de interpretações que dão sentido ao fotojornalismo é compartilhado, contribuindo para o reforço dos laços que unem aqueles que dela são parte. Essas histórias respondem pela construção de critérios de competência que são usados para avaliar a ação contemporânea. Nesse sentido, o conselho de Capa corresponde à tradução de um dos imperativos deontológicos sobre os quais os fotojornalistas fundam sua autoridade: a afirmação de sua presença nos acontecimentos.

Além dos saberes profissionais, o fotojornalismo de guerra também é tramado por outras linhas, como a militar e a política. Tecidos juntos, esses fios de saber e de poder disciplinam o acesso dos repórteres fotográficos aos cenários de confronto. O dispositivo possui uma função estratégica: ele é uma formação histórica que surge em um determinado contexto para responder a uma urgência. Por essa razão, além de se definir por sua trama de linhas heterogêneas, o dispositivo também se define por sua função. Ele é uma entidade dinâmica na qual se opera um processo de sobredeterminação funcional em que cada linha que o constitui estabelece uma relação de concordância ou de discordância com as outras, promovendo uma contínua revisão de sua trama em razão da emergência que faz frente (FOUCAULT, 1979).

Desde a Guerra da Crimeia (1853-56) até os atuais confrontos no Iraque, em Israel e na Palestina, na Síria e na Ucrânia, as tramas de saber e poder tecidas a cada conflito internacional deram lugar a diferentes dispositivos de acesso dos fotojornalistas aos teatros

de batalha. Até a Guerra do Vietnã (1955-75) os fotojornalistas tiveram acesso praticamente irrestrito às áreas de combate (SOUSA, 2004). Confiantes nos efeitos estratégicos da comunicação por textos visuais, governantes e militares norte-americanos incentivaram a cobertura do conflito pela imprensa. Contudo, a publicação de imagens de ataques, ruínas, feridos e mortos e os insucessos das tropas norte-americanas transformaram a adesão da população ao confronto em mobilizações contra a guerra. Uma dessas imagens que chocou leitores e convocou protestos foi a fotografia da jovem vietnamita Kim Phuc, com o corpo coberto de queimaduras, fugindo do bombardeio de napalm a seu vilarejo (ver fotografia 2). A exposição dos horrores da guerra tensionou a relação entre a imprensa e os militares e políticos que perceberam a necessidade de restringir o acesso dos fotojornalistas às áreas de confrontos (SOUSA, 2004). Essa política restritiva das imagens foi implantada nas Guerras do Afeganistão (1979-89), do Irã-Iraque (1980-88) e das Malvinas (1982).



Fot. 2. Napalm Girl – Nick Ut/Associated Press (1972)

Durante a Guerra do Golfo (1990-91), uma nova política de controle da imprensa foi implementada. Em lugar de proibir o acesso às áreas de conflito, os militares se esforçaram para organizar o trânsito de jornalistas nos cenários de confronto. Disso decorreram matérias banais baseadas em comunicados oficiais, comentários de especialistas, entrevistas de militares e políticos e exercícios bélicos. Além disso, a própria estratégia militar executada durante o conflito foi desenvolvida tendo em vista sua cobertura visual pela imprensa. As imagens de combates em solo foram substituídas por imagens aéreas de ataques com *armamento inteligente*<sup>2</sup>. André Rouillé (2009, p. 141) destaca que “essa não foi uma guerra sem imagens, mas uma guerra de não imagens”. Nela, as imagens

<sup>2</sup> Hoje sabe-se que a maior parte das bombas derramadas sobre o Iraque eram gravitacionais, a mesma tecnologia utilizada na II Guerra Mundial.

controladas pelos militares e pelos políticos desempenhavam a função estratégica de construção de uma “guerra limpa”.

Na Guerra do Iraque (2003-11), essa política de controle do acesso às áreas de conflito tornou-se mais sofisticada em razão da adoção da estratégia de incorporação dos fotojornalistas às unidades militares. Para realizar a cobertura do conflito, os repórteres fotográficos precisavam assinar um termo de incorporação que regulava suas condições de trabalho. Além disso, esses profissionais também se tornavam dependentes das tropas da coalizão para se deslocar pelo país, desempenhar suas atividades e sobreviver. Após a derrubada de Saddam Hussein, as tropas iraquianas dissolveram-se e em seu lugar surgiram grupos insurgentes que se utilizavam de estratégias de guerrilha para resistir à ocupação do Iraque pelas tropas da coalizão. Esses guerrilheiros se escondiam em meio à população civil iraquiana para atacar as unidades militares estrangeiras e, conseqüentemente, atingiam também os profissionais de imprensa que a elas estivessem incorporados (ver fotografia 3). Por isso, muitos deles acabavam assumindo o ponto de vista dos militares. Compartilhar a experiência da guerra com os soldados proporcionou aos fotojornalistas acesso às cenas de confronto. Contudo, como parte da tropa, eles tenderam a ser percebidos pelos iraquianos como inimigos e a percebê-los da mesma forma.



Fot. 3. Destroços de um HUMVEE atacado por insurgentes – Benjamin Lowy (2007)

## **Profanação**

O dispositivo é uma entidade abstrata que se manifesta por meio dos constrangimentos e das possibilidades que condicionam as ações realizadas em seu interior. Nesse sentido, Agamben (2009) chama de dispositivo qualquer coisa que capture a ação dos seres viventes.

Duas categorias então se configuram em torno de uma tensão: os seres vivos que se deixam capturar (não sem resistir, precisamos ressaltar) e os dispositivos que os capturam. Entre uma e outra, está uma terceira, os sujeitos, que se constituem na e pela relação estabelecida entre as duas primeiras. Disso decorre que as ações dos seres vivos se configuram como processos de subjetivação. Contudo, o filósofo italiano ressalta que em razão da desigualdade de forças que, hoje, caracterizam os dispositivos, o processo de subjetivação que tem lugar na ação se transformou em um processo de dessubjetivação que não dá lugar a um sujeito, senão em uma forma espectral (AGAMBEN, 2009). Nesse contexto, faz-se necessário que os seres vivos desenvolvam estratégias para escaparem às forças de coerção que operam sobre eles nos processos de dessubjetivação que tem lugar nos embates que tem com os dispositivos.

As estratégias que os seres vivos precisam desenvolver devem restituir aquilo que vem sendo subtraído pelos dispositivos: as subjetividades que se constituem nas e pelas ações que realizam. A esse processo de restituição, Agamben (2007) dá o nome de profanação. O filósofo recorre ao domínio da religião romana para explicar o conceito. No império romano, sagradas eram as coisas que, subtraídas do uso dos homens, pertenciam aos deuses. Nesse sentido, ele afirma que “pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada” (AGAMBEN, 2007, p.65). Se consagrar, por um lado, era o processo por meio do qual uma coisa era retirada de seu uso comum, profanar, por outro, era o processo que restituía esta coisa ao domínio dos homens.

Consagrar e profanar são dois polos de um mesmo dispositivo sacrificial. O sacrifício é a estratégia que promove a separação pela consagração tanto quanto a restituição pela profanação. No entanto, Agamben (2007) observa que a passagem do divino para o humano também pode se realizar por meio de um (re)uso incongruente do sagrado, o jogo. Com base na análise da relação entre o jogo e o rito feita por Émile Benveniste, o filósofo destaca que o jogo não só tem origem no sagrado como também representa sua inversão. O sagrado expressa-se pela união do mito com o rito. “O jogo quebra essa unidade: como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como *jocus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito”, afirma (AGAMBEN, 2007). Nessa perspectiva, o jogo libera a coisa do domínio do divino, sem o abolir completamente. Por isso, a profanação pelo jogo (e é esta que aqui nos interessa) não permite que o uso anterior à consagração seja recuperado inteiramente. Ao restituir aquilo que havia sido subtraído, ela lhe confere um novo uso.

Com base em um apontamento de Walter Benjamin (1994), Agamben (2007) busca apreender o capitalismo como uma religião. Ele destaca que o capitalismo disseminou seu dispositivo sacrificial a todas as esferas da vida humana para separar os homens das coisas e de si mesmos e converter o separado em mercadoria. A separação faz parte da própria forma da mercadoria: tudo o que é produzido e vivido é dividido por si mesmo

e deslocado para uma esfera separada, a do consumo, onde o uso se torna impossível (AGAMBEN, 2007). Se o capitalismo torna impossível o uso das mercadorias, senão pelo consumo, então ele nos coloca frente a frente com algo improfanável. O filósofo ressalta que a religião capitalista se tornou um imenso dispositivo de captura dos meios puros, “comportamentos que foram separados de si mesmos e, assim, separados da sua relação com uma finalidade” (AGAMBEN, 2007, p. 76), isto é, dos gestos profanatórios, “que representam a desativação e a ruptura de qualquer separação” (AGAMBEN, 2007, p. 76).

Nessa perspectiva, o filósofo italiano acrescenta que o objetivo dos dispositivos midiáticos é anular o potencial profanatório da linguagem como meio puro, isto é, impedi-la de se abrir para um novo uso, para uma nova experiência da palavra. A linguagem, então, fica reduzida a seu “valor de exposição” (BENJAMIN, 1994): ela perde sua capacidade de expressar as ações dos sujeitos a medida que os seres vivos passam a agir para serem expressos por ela. Dessa maneira, a linguagem dá a ver apenas o próprio dar a ver, isto é, a própria medialidade. É nesse sentido que Walter Benjamin (1994) destaca que o fascismo permitiu que as massas proletárias se manifestassem sem, no entanto, transformar as relações de propriedade que caracterizam o capitalismo. Tratava-se de uma estetização da política que encontrou seu ápice na guerra. A dessubjetivação promovida pelos dispositivos da religião capitalista chegou ao ponto de permitir que a humanidade experimentasse a própria destruição como um prazer estético. Em resposta à estetização da política, Benjamin propõe a politização da arte.

Agamben defende que “a profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem” (2007, p. 79). A estratégia para retirar dos dispositivos as possibilidades de uso que eles capturam é o jogo. A profanação pelo jogo não abole a separação promovida pelo dispositivo sacrificial que transforma tudo em mercadoria para restituir um uso não contaminado. A abertura para um novo uso não depende do cancelamento do uso anterior, mas de sua libertação. O uso libertado ainda é expresso pelas mesmas formas da atividade da qual se emancipou. Contudo, o jogo esvazia-as de seu sentido e de sua finalidade, “abrindo-as e dispondo-as para um novo uso” (AGAMBEN, 2007, p. 74). Essa liberdade que os sujeitos experimentam, no entanto, não é mais que um intervalo no embate que os seres vivos travam com os dispositivos. Pois, o jogo apresenta um caráter episódico, depois do qual a vida retoma seu curso.

## **Jogando com a perspectiva**

Durante o período em que estive no Iraque, Benjamin Lowy se manteve incorporado às tropas da coalizão. Quando sua mãe o questionou se poderia acompanhar os iraquianos para conhecer Bagdá, ele respondeu que o nível de violência era tão alto que andar pela cidade para fotografar o cotidiano era o equivalente a um comportamento suicida. Sua reação foi de incredulidade, ela nunca tinha visto imagens que ilustrassem o que

seu filho lhe descrevia. Neste dia, ele fez sua primeira fotografia pela janela de um veículo militar blindado. O repórter fotográfico destaca que, devido ao risco a que estava exposto, passava a maior parte do tempo confinado no interior de HUMVEEs<sup>3</sup>. No ensaio *Iraq | Perspectives I : Windows*, Lowy (2011) se pergunta se os iraquianos o veem através das janelas dos blindados. Certamente eles veem os comboios que atravessam suas cidades e a eles reagem de maneiras diversas: alguns olham curiosos e outros encaram ameaçadoramente; alguns zombam e outros aplaudem; também tem aqueles que continuam a tratar dos seus afazeres, indiferentes à força destrutiva que passa ao lado deles. Estas perspectivas raramente são vistas pelo público, mas são os pontos de vista mais comuns para os soldados (ver fotografias 4, 5, 6 e 7)<sup>4</sup>.

No ensaio, Lowy não se propõe a nos oferecer apenas a perspectiva de um fotojornalista que acompanha as ações militares de tropas no Iraque, mas também o ponto de vista dos soldados durante seus deslocamentos pelas cidades iraquianas. Assim, o fotógrafo pôde chegar tão perto do evento que o captou com sua câmera, que foi colocada em seu centro dele. Interpondo-se entre o mundo da fotografia e o espectador, Lowy rompe com a crença de que a fotografia ofereceria acesso direto ao referente de suas imagens: como se o repórter fotográfico fosse um observador neutro que registra, sem interferir, aquilo que acontece à outra pessoa; como se entre o espectador e o mundo captado pela fotografia não houvesse nada que os separassem: não houvesse fotografia, nem processo fotojornalístico.



Fot. 4. Perspectives I : Windows - Benjamin Lowy (2011)

<sup>3</sup> HUMVEE: sigla para *High-mobility multipurpose wheeled vehicle*. Veículo militar com tração nas quatro rodas, torre de artilharia, blindagem e capacidade para transportar quatro pessoas.

<sup>4</sup> O livro *Iraq | Perspectives* (LOWY, 2011), de onde as quatro fotografias foram retiradas, não tem paginação.

Ao sentar-se no lugar que antes era ocupado por um soldado para fotografar aquilo que ele vê pela janela de um HUMVEE, Lowy escapa, temporariamente, da rotina fotojornalística e propõe a construção de uma nova visualidade que não pode ser extraída do mundo, mas que pode ser produzida por meio da escrita fotográfica. Ele torna visível o que ali se encontrava mas não era visto: a moldura que enquadra seu olhar e a barreira que o impede de se aproximar dos iraquianos. As imagens que constrói carregam uma força performativa, elas não representam o cotidiano da ocupação do Iraque sem agir sobre ele e sem que ele se desenvolva através delas. A escrita fotográfica produz sentido. Essa concepção se opõe àquela segundo a qual o sentido estaria no mundo e a tarefa do fotógrafo seria extraí-lo. O sentido é produzido na fronteira entre a imagem e o mundo pelo tensionamento que a escrita fotográfica promove entre eles. Dessa maneira, o sentido não se confunde com o mundo, nem se limita à imagem.

Durante os deslocamentos entre uma missão militar e fotográfica e outra, Lowy fotografa apenas. Não se trata de fotografar algo pela janela. Ele se mostra mais atraído pelo jogo com a fotografia que pelo desejo de representar alguma coisa. Sua preocupação se desloca do registro fiel dos estados do mundo para a inscrição desses estados na forma significativa da obra. Nesse sentido, o fotógrafo não se limita a mostrar a tensão que existe entre os militares da ocupação e os civis iraquianos, como se ela fosse exterior à imagem. Pelo contrário, ele inscreve esta tensão no próprio tecido das fotografias que compõem o ensaio. Agindo dessa maneira, o fotojornalista se revela mais sensível à situação problemática que aos acontecimentos que dela emergem.



Fot. 5. Perspectives I : Windows - Benjamin Lowy (2011)

Ao assumir um outro ponto de vista, o do soldado, Lowy rompe com uma concepção perspectivista do espaço, organizada a partir de um ponto único. No fotojornalismo,

o profissional, vítima de um processo de dessubjetivação, é um observador central, um operador técnico: um garantidor da fidelidade da imagem às leis da representação perspectivista (MACHADO, 1984). Livre de imposições externas, posto que não está em missão, Benjamin Lowy coloca-se a serviço da fotografia e, neste gesto, põe a imagem sob o domínio de sua subjetividade. No entanto, essa mudança priva a imagem de sua ancoragem no mundo. A imagem, então, ancora-se sobre o sujeito que a produz. Disso decorre que o autor dessas fotografias é um sujeito cuja identidade orienta de maneira decisiva sua leitura. Pois, trata-se de um sujeito histórico cuja individualidade manifesta-se pelo fato de aparecer nelas como um *eu* (HAMBURGER, 1986). Nessa perspectiva, essas fotografias se constituem como documentos autobiográficos e, portanto, como enunciados marcadamente subjetivos.

Benjamin Lowy não mostra sem se mostrar. Por isso, ele insere a força de um *eu* entre o mundo e a imagem. Suas fotografias não representam alguma coisa que foi, elas apresentam alguma coisa que aconteceu no contato entre um sujeito, uma câmera fotográfica e um mundo. Diante da realidade que se configura como um constante devir, um estado perpétuo de aparições e desaparecimentos, a fotografia fixa-lhe uma imagem. Fotografar, nesse sentido, não se limita a reproduzir a aparência das coisas e dos corpos. Essa dimensão material somente é acessível ao olhar do fotógrafo a partir da posição que ele ocupa. Imateriais, essas posições não fazem parte da Guerra do Iraque, mas ligam-se a ela para produzir-lhe infinitas variações. Assim, uma guerra contém tantas guerras quantos forem os olhares lançados sobre ela. As fotografias não são a reprodução de um mundo material preexistente, mas a manifestação de uma relação imaterial com um estado de coisas materiais. Nessa perspectiva, as imagens são atualizações de acontecimentos que encerram uma realidade que lhes é tanto interior quanto exterior (FAHLE, 2006).

Lowy quebra com a lógica binária da aderência direta das imagens ao mundo pela afirmação de sua individualidade. No entanto, o mesmo gesto que possibilitou sua irrupção como um sujeito em uma rotina produtiva desenvolvida para excluí-lo também promove o seu apagamento para que o espectador possa ocupar seu lugar. Agamben (2007), com base nas proposições de Foucault (2006), destaca que a indiferença a respeito do autor se tornou o princípio fundamental de uma ética da escrita contemporânea que responde pela abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não cessa de desaparecer: "a marca do escritor está unicamente na singularidade da sua ausência" (FOUCAULT, 2006, p.36). Contudo, posto que não pode existir ação sem agente, o mesmo movimento que promove o apagamento de quem escreve aponta para sua irreduzível necessidade: é preciso que alguém escreva. Dessa maneira, a escrita se constitui como um jogo que, por um lado, conduz o autor a uma esfera separada e, por outro, marca sua presença.

A escrita não elimina por completo a figura do escritor que encontra refúgio em seu próprio nome. Por meio dela, opera-se a separação entre o autor como ser vivente e o autor como função textual. O nome do autor não promove um reenvio a uma pessoa

que antecede o texto e que seria a origem de seu sentido, mas a uma função que aponta para o modo de existência, de circulação e de funcionamento dos discursos na sociedade. A função autor se constitui como o processo de subjetivação por meio do qual um sujeito é identificado e constituído como autor de um conjunto de textos. Contudo, a existência desse sujeito só pode ser acessada indiretamente por meio dos textos, que apontam para as condições e as formas sob as quais o autor aparece na ordem do discurso.

A escrita aponta para a existência do sujeito que escreve, no entanto impede sua apresentação, como se ele comparecesse na linguagem somente sob a condição de permanecer inexpresso. Agamben (2007) ressalta que se o gesto é o que continua inexpresso em cada ato de expressão, então "o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela se instala um vazio central" (AGAMBEN, 2007, p. 59). Por isso, Foucault (2006) irá falar de uma ética da escrita. Pois, ética não é somente a vida que se submete às leis morais, mas também a que aceita se colocar em jogo nos seus gestos, comenta o filósofo italiano. A função autor aponta para uma vida que foi colocada em jogo na obra, mas não foi expressa. Assim, ao autor resta continuar, na obra, como uma presença inexpressiva. No entanto, é justamente esse gesto ilegível, esse lugar vazio, que torna possível a leitura (AGAMBEN, 2007). Pois, na leitura, o leitor ocupa o lugar deixado pelo autor e realiza o mesmo gesto inexpressivo por meio do qual ele marca sua ausência. Nesse sentido, pelo mesmo movimento que afirma sua presença, ocupar o ponto de vista do soldado, Lowy promove seu apagamento para oferecer sua perspectiva ao leitor.



Fot. 6. Perspectives I : Windows - Benjamin Lowy (2011, não paginado)

Na cobertura de guerra, os fotojornalistas são espectadores do mundo que abordam segundo as regras da fotografia: transparência da imagem, perspectiva central e separação

entre sujeito e objeto (MACHADO, 1984). Para acessar a realidade vivida pelos soldados, para romper o processo de dessubjetivação que a guerra impõe a eles, uma simples fotografia não é suficiente. É preciso que a fotografia se inscreva em uma abordagem que, conjugando trocas, abra espaço para o diálogo. Isso exige tempo e disponibilidade para o Outro, além da reinvenção do dispositivo, isto é, da reorganização temporária das linhas de saber e de poder promovida pela profanação. Fotografar a partir do ponto de vista dos soldados da ocupação é atribuir a eles a condição de sujeitos. Em vez de retirar deles suas imagens, Lowy estabelece com eles uma troca.

O fotógrafo propõe um procedimento que arranja para os soldados um lugar ativo. Transformando-os em sujeitos da fotografia, o procedimento adotado mescla a produção de imagens e a resistência aos efeitos da dessubjetivação. Lowy coloca-se tão próximo das tropas que passa a habitar o espaço delas. Essa escrita fotográfica é tecida na duração e na proximidade que permite o desenvolvimento de um diálogo prolongado e aprofundado. Fotógrafo e soldado não estão diante do outro, opostos por interesses contraditórios; estão reunidos para uma finalidade em comum que faz deles parceiros. Eles estão engajados em um mesmo projeto, em que a foto não passa de um momento, sem ser necessariamente a finalização. Por isso, não se trata de produzir “imagens de”, mas sim de produzir “imagens com” os soldados para que, dessa maneira, seus pontos de vista se tornem visíveis.



Fot. 7. Perspectives I : Windows - Benjamin Lowy (2011)

No ensaio, Lowy propõe apresentar apenas as perspectivas dos soldados da ocupação. No entanto, ele também se mostra preocupado com o ponto de vista dos cidadãos iraquianos<sup>5</sup> ao perguntar a si mesmo se eles podem vê-lo pelas janelas dos blindados e ao destacar:

<sup>5</sup> Essa preocupação parece ser motivada por um dos valores profissionais do jornalismo: a objetividade, que estabelece um conjunto de procedimentos estratégicos, dentre eles a apresentação das possibilidades conflituais, para que os jornalistas se defendam de críticas futuras (TUCHMAN, 1999).

Estas imagens não são íntimas - elas refletem uma perspectiva distante e isolada em um país que é tão vazio, tão desolado e em uma situação tão terrível. As janelas representam uma barreira que impede o diálogo. As fotografias ilustram um fragmento da vida cotidiana do Iraque tiradas por um passageiro transitório em um HUMVEE; também são uma janela para o mundo onde trabalho, jogo, tensão, tristeza, sobrevivência e tudo mais é tão familiar como os eventos de nossas próprias vidas. (LOWY, 2011)<sup>6</sup>

Nesta deriva em que tudo o que passa pela janela do blindado é capturado pela máquina fotográfica, tudo o que é fotografado é citado para comparecer no *Dia do Juízo*. Agamben (2007, p. 27) destaca que para ele a fotografia é, “de algum modo, o lugar do Juízo Universal; ela representa o mundo assim como aparece no último dia”. O fotógrafo é o agente da morte, o *Anjo do Último Dia*, diria o filósofo italiano; ele produz a morte ao querer preservar a vida. Por isso, os instantâneos captados por Lowy, em que cada iraquiano é apreendido em seu gesto diante do aparato militar das forças de ocupação, carregam o peso de vidas inteiras. O encontro dos seres vivos com os dispositivos, ao mesmo tempo que os deixa marcados pela infâmia (FOUCAULT, 2006), torna visíveis sujeitos que, de outro modo, não deixariam nenhum vestígio de suas existências. No entanto, estes *spectrums*<sup>7</sup> ultrapassam o processo de dessubjetivação que os condena à infâmia e apontam para a existência de uma outra história. Walter Benjamin, em sua “Pequena História da Fotografia”, já indicava essa capacidade do fotografado resistir à ação do artista e do aparelho.

na [fotografia da] vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo [David Octavius] Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”. (BENJAMIN, 1994, p. 93)

Graças à capacidade da fotografia fixar aquilo que passa, os gestos dos iraquianos, tal como aquele da vendedora de peixes, resumem em si o sentido de suas vidas inteiras que, no entanto, permanecem inexpressas. As histórias desses homens e mulheres não podem ser acessadas diretamente; pelo contrário, elas são o que resulta dos embates com o dispositivo em que foram postas em jogo: uma subjetividade se produz onde os seres vivos, ao encontrarem com o dispositivo, não se deixam se reduzir a ele. Contudo, se esses iraquianos colocam suas vidas em jogo nesses gestos apreendidos pela fotografia, em contrapartida, eles exigem que não sejam esquecidos. Essa exigência faz o espectador se sentir observado pelo sujeito fotografado e, também ele, julgado hoje como no *Último Dia*. Na fotografia, a repetição do gesto promove a recapitulação de uma existência inteira.

<sup>6</sup> Não paginado, no original em inglês.

<sup>7</sup> Barthes (1984, p.20) utiliza a palavra *Spectrum* para designar aquele ou aquela que é fotografado “porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”.

Nesse sentido, as fotografias de Benjamin Lowy reclamam a redenção dos iraquianos. Elas exigem que nos recordemos deles ao mesmo tempo que nos oferece o testemunho de suas vidas.

## Considerações finais

Durante a Guerra do Iraque, a presença de fotojornalistas junto a unidades militares não foi nenhuma novidade. Desde a Guerra da Crimeia, fotógrafos unem-se às tropas para realizarem a cobertura jornalística de conflitos armados. Contudo, se até a Guerra do Vietnã os fotojornalistas usufruíam de bastante autonomia, após este confronto sua liberdade de ação foi se tornando cada vez mais limitada. A incorporação de profissionais de imprensa a unidades militares transformou-se em um dispositivo de controle desta atividade: regulação jurídica, por meio da assinatura de um contrato, e psicológica, por meio do compartilhamento de experiências entre jornalistas e soldados. Agamben (2007, 2009) destaca que os dispositivos capturam as ações realizadas em seu interior e as conduzem para uma esfera separada de sua finalidade. Nesse sentido, o fotojornalismo destituído de sua finalidade fica reduzido a seu “valor de exposição”: ele perde sua capacidade de revelar a guerra à medida que os cenários a que o fotógrafo tem acesso foram produzidos para serem revelados por ele. No entanto, por meio do jogo com esses mecanismos de regulação é possível profanar esse dispositivo. Benjamin Lowy (2011), no ensaio *Iraq | Perspectives I: Windows*, transforma o compartilhamento de experiências com os soldados em poética fotográfica e, dessa maneira, cria condições para que ele e também os militares escapem temporariamente dos processos de dessubjetivação a que são submetidos pelo dispositivo. Nesse gesto de fotografar por meio da perspectiva dos militares, os iraquianos são capturados como inimigos. Porém, algo escapa a esse gesto. Por meio do olhar do fotógrafo e dos soldados, o espectador se sente observado pelos iraquianos que exigem que suas vidas sejam lembradas, ainda que permaneçam inexpressas.

Flávio Valle é doutorando em Comunicação Social na UFMG e colaborador do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência. Tem experiência na realização de projetos fotográficos.

flaviopintovalle@gmail.com

## Referências

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. (Marxismo e Literatura)

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91 – 107. (Obras escolhidas, v. 1).

CAPA, R. **Ligeiramente fora de foco**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FAHLE, O. Estética da televisão: passos rumo a uma teoria da imagem da televisão. In: GUIMARÃES, C; LEAL, B.; MENDONÇA, C. (Orgs). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.190-208.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I**. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. 13a edição. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **O que é um autor?** 6ª ed. Lisboa: Vega, 2006. p. 29-87. (Passagens)

HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LOWY, B. **Iraq | Perspectives**. Durham: Duke University Press, 2011.

\_\_\_\_\_. <<http://www.benlowy.com/>> Acesso em: 19 de Abril de 2014.

\_\_\_\_\_. <<http://www.iraqperspectives.com/>> Acesso em: 19 de Abril de 2014.

MACHADO, A. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros vãos)

ROUILLÉ, A. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

SOUSA, J. P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TUCHMAN, G. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (org). **Jornalismo: questões, teorias e <<estórias>>**. 2. ed. Lisboa (PT): Vega, 1999, 74-90.

*Artigo recebido em março  
e aprovado em outubro de 2015.*