

Keiny Andrade Silva

Fotografia de Guerra no Iraque: a contribuição da digitalização para a iconografia
fotográfica de conflitos

Universidade Fernando Pessoa
Porto
2009

Keiny Andrade Silva

Fotografia de Guerra no Iraque: a contribuição da digitalização para a iconografia
fotográfica de conflitos

Universidade Fernando Pessoa
Porto
2009

Keiny Andrade Silva

Fotografia de Guerra no Iraque: a contribuição da digitalização para a iconografia
fotográfica de conflitos

Keiny Andrade Silva

Trabalho apresentado à Universidade
Fernando Pessoa como parte dos
requisitos para obtenção do grau de
mestre em Ciências da Comunicação,
sob orientação do Prof. Dr. Jorge Pedro
Sousa.

Sumário

Com o avanço das novas tecnologias, a *Web* tem potencializado o fluxo e o acesso de imagens sobre assuntos noticiosos. Este estudo aborda o impacto da digitalização da fotografia e sua contribuição para a cobertura de conflitos contemporâneos. Desenvolveu-se uma análise iconográfica e de conteúdo para identificar aquilo que tem sido possível observar na rede sobre a guerra no Iraque, usando fotos selecionadas em páginas virtuais criadas por fotojornalistas e militares. A visualização da guerra – esta inserida no novo contexto de distribuição de informação visual – tem sido marcada pela constante contribuição de fotografias tiradas pelas duas unidades mencionadas. Para os fotojornalistas, grupo com mais tradição em cobertura de conflito, a consolidação do uso da internet na rotina de produção de notícias e o aumento mundial do acesso à rede, criaram um meio comunicacional no qual a organização da informação visual vem ocorrendo de forma sistemática e personalizada. Por outro lado, com a simplificação do sistema, amplificaram-se as plataformas de visualização, bem como os produtores de imagens. Assim, é possível encontrar na *Web* diferentes exemplos de fotografias sobre assuntos relacionados com o conflito no Iraque. Com este estudo, foi possível isolar uma amostra visual no intuito de identificar conteúdos, características estéticas e enquadramentos informativos, daquele que tem sido o evento que marcou o processo de digitalização de informação – novo paradigma do fotojornalismo contemporâneo.

Palavras-chave: Fotojornalismo – Fotografia de Guerra – Web2.0 – Photo Sharing – Jornalismo Digital

Abstract

In the advance of new technologies, the Web has become powerful the flow and the access for press photography. This thesis approaches the digitalization impact of the photography and its contribution for the contemporary conflict coverage. It was developed an iconographic and content analysis to identify what has been possible to observe about the war in Iraq inside the net. For this purpose, photos were selected from virtual pages created by photojournalists and soldiers. The visualization of the conflict, which is inserted in the new context of the distribution of visual information, has been booked by the constant contribution of photography taken by the two aforementioned groups. For the photojournalists, group traditionally well known by war coverage, the consolidation of the internet uses for news routine and the worldwide increase in net connections have created a communicational medium which the consequences for the visual information organization have been appearing in a systematic and personalized method. By the other hand, the simplification of the internet system embraced a wide range of amateurs because of the uses facilities of nowadays platforms and it also raised the images producers as well. Thus, it is possible to find in the Web several photography examples of the war in Iraq. In this investigation, it was possible to isolate them as visual sample to identify contents, aesthetic characteristics and informative frames used to represent Iraq and its issues. In this way, this thesis reaches the digitalization phenomenon of photography and it intends to understand the new pattern of the modern photojournalism.

Keywords: Photojournalism – War Photography – Web2.0 – Photo Sharing – Digital Journalism

Dedicatória

Este trabalho é dedicado à Edna Flores França, companheira e amiga, que me ofereceu o apoio necessário para aguentar o desgaste emocional de viver em outro país; em terra de *peró*¹, que chamaram *Nhoesembé*² de Vera Cruz. À ela – a outra metade da minha alma – que trouxe ao mundo o nosso maior orgulho de viver, a maior prova de que o ser humano é genuinamente *katu*³: Luan Flores Andrade Silva, nosso *tatá mirim*⁴, que, enquanto estive aqui, deixou de ser *pitang'im*⁵ e virou *kunumim-gûasu*⁶. Com espírito *gûarinim*⁷, eles suportaram minha ausência física e minha presença virtual. Sem o amor, o carinho e a compreensão dos dois este trabalho não teria sido concluído. O mundo seria um lugar muito melhor de se viver se todos fossem iguais a eles: *ixé a-s-aûsub ere*⁸.

¹ Em língua indígena tupi: “português/portugueses”. Os índios Tupi foram os primeiros habitantes das terras chamadas por eles de *Pindó-rama*, posteriormente batizada de Brasil.

² Em tupi, antigo nome indígena para Porto Seguro, na Bahia.

³ “Bom”.

⁴ “Fogo pequeno”.

⁵ “Criancinha”.

⁶ “Rapaz”.

⁷ “Guerreiro”.

⁸ “Eu amo vocês”.

Agradecimentos

Esta dissertação foi idealizada ainda durante os anos de especialização feitos no Brasil, no Centro Universitário Senac, por isso agradeço os professores envolvidos no meu trabalho final do curso de Comunicação e Artes, em especial as professoras Simonetta Persichetti e Denise Camargo, que foram minhas orientadoras. Graças a elas e ao professor Jorge Pedro Sousa, da U.F.P. – a quem também agradeço por me acolher na universidade –, foi possível viabilizar o apoio inestimável do Programa Alban, Programa de bolsas de alto nível da União Europeia para América Latina, bolsa nº E07M404082BR, com o qual fui subsidiado durante esses dois últimos anos. Em retribuição, acredito ter contribuído para elevar o nível de trabalhos acadêmicos realizados na Universidade Fernando Pessoa e em Portugal.

Agradeço o professor Paulo Cardoso, que não hesitou em me auxiliar, mesmo nos corredores da U.F.P., quando tive dúvidas em relação à bibliografia da metodologia de análise deste trabalho. Agradeço também o Gabinete de Relações Internacionais que validou meu pedido de troca de algumas disciplinas de *Ciências da Comunicação* para disciplinas do curso de *Ciências Políticas e Relações Internacionais*, e os professores que me acolheram, que, mesmo com posições conflitantes e opostas, estimularam idéias desenvolvidas neste estudo, principalmente as do Capítulo III.

Agradeço ainda a todos que estiveram ao meu lado e acompanharam, mesmo de longe, o desenvolvimento e a finalização desta dissertação. Em especial aqueles que participaram da investigação quando atenderam meus pedidos de entrevistas: Rodrigo Dionisio, Tuca Vieira, Mario Lalau, João Wainer e Juca Varella.

Por fim, agradeço aqueles que me incentivaram e ficaram por perto para ver os resultados e aqueles que discutiram comigo os temas aqui dispostos: José Bacelar, Paulo Jorge Magalhães, Edna Flores França, Keithy e Keicy Andrade, Sr. e Sra. Andrade; a estes dois últimos agradeço também o suporte emocional dado à Edna e ao Luan, no Brasil, durante minha estadia na cidade do Porto.

Índice

Introdução	10
Objetivos e Questões de Investigações	12
Metodologia	13
Marco teórico	18

Capítulo I

1. Fotografia de Guerra e o Panorama Histórico-Cultural do Início da Fotografia	25
1.1. A câmera chega aos campos de batalhas	32
2. A Fotografia de Guerra na primeira metade do século XX	36
2.1. O avanço da imagem no contexto das duas grandes guerras	37
3. A Fotografia e a Cobertura de Guerra após 1945	42
3.1. Imprensa e Militares no pós-Vietnã	51
3.2. A Era Digital da Fotografia: Crise no Kosovo e <i>Operation Iraqi Freedom</i>	57
i. Uma fotografia histórica: Bagdá bombardeada	62
3.3. <i>Embedded Midia Program</i>	65
Considerações	67

Capítulo II

1. <i>Web2.0</i> : breve definição de conceitos	69
1.1. <i>Web3.0</i> e <i>Web Semântica</i> : explorando suas origens e conceitos	71
1.2. Comunidades virtuais: o caso Flickr como <i>photo sharing system</i>	72
1.3. O Jornalismo na <i>Web</i> : definições	75
2. O surgimento e as gerações do jornalismo on-line	78
3. A Fotografia Digital	81
3.1. O Fotojornalismo na Web	84
Considerações	91

Cap. III

1. A Guerra no Iraque – breve contextualização histórica	93
1.1. A guerra norte-americana: a queda de Bagdá	95
1.2. O Iraque e a ONU: os embargos económicos	97
1.3. A estratégia de Washington	99
Considerações	103

Cap. IV

1. Estudo qualitativo: Guerra no Iraque – fluxo de imagens, os seus conteúdos e difusão na <i>Web</i> na visão de especialistas e profissionais	106
1.1 Importância do tema	107
1.2 Difusão e acesso ao tema na Internet	108
i. Acesso ao fluxo de fotografias	108
ii. Difusão de conteúdos face às mídias tradicionais	109
iii. O conteúdo da informação visual	111
1.3 Tendências discursivas e imparcialidade nos conteúdos	113
Resultados	115
2. A Guerra no Iraque vista pelas fotografias on-line em sites de fotojornalistas e em foto-galerias de militares no Flickr	116
2.1. As Categorias	118
2.2. Descrição do conteúdo geral das grelhas	120
3. Análise das fotografias seleccionadas	134
3.1. <i>Arsenal Militar</i>	136
3.2. <i>Vítimas</i>	144
3.3. <i>Vida Iraquiana</i>	158
3.4. <i>Conflito</i>	173
3.5. <i>Universo dos Soldados</i>	189
3.6. <i>Resistência Iraquiana</i>	208
Conclusão	211

Bibliografia

Anexos

Introdução

Com a criação da Rede Mundial de Computadores, a *Web*, a linguagem do jornalismo sofreu diversas alterações e adaptações devido aos avanços tecnológicos para difusão de informação. Esse fenômeno vem alterando o modo como nos relacionamos com o conhecimento. Na perspectiva de Marshall McLuhan (1974), a *mensagem* de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz na vida cotidiana.

No decorrer dos tempos modernos, em períodos de guerra, a relação entre as sociedades e a informação noticiosa ficou marcada por paradigmas comunicacionais surgidos com a evolução tecnológica nos mais diversos setores. No início, os relatos de guerras eram escritos pelos militares, após a Guerra da Criméia surgiram os primeiros correspondentes civis. Na Segunda Guerra as rádios, os filmes, as revistas ilustradas já eram uma realidade. No Vietnã e no Golfo (1991) foi a vez da televisão. A partir da Guerra no Iraque a *Web* e a digitalização da fotografia tornaram-se os novos paradigmas.

A imagem fotográfica cruzou quase duzentos anos desde sua invenção e como parte da cobertura de guerra construiu sua própria história. Atualmente, a digitalização do processo fotográfico faz escoar, minuto a minuto, fotografias dos mais diversos assuntos nas páginas da *Web*. As câmeras digitais, cada vez menores e de fácil uso, foram acomodadas em telefones móveis e tornaram-se os olhos do mundo, num complexo misto de democratização do universo do mostrável e exposição de privacidade, marcando uma era de individualização dos pontos de vista e a personificação da informação.

A história do fotojornalismo está intermediada pela evolução de tecnologias que ampliaram sua difusão e marcaram suas fases ao longo dos anos. Do mesmo modo, a cultura fotográfica apropria-se e reinventa-se em concomitância com novos processos tecnológicos. Neste momento, a digitalização da sociedade e de seus meios de comunicação têm parcelas de contribuições para uma nova fase do fotojornalismo e, porque não dizer também, para o renascimento da imprensa, que acolhe nestes últimos

anos uma fase fértil de possibilidades com a consolidação da *Web2.0*, cada vez mais propícia à união das mídias e à interatividade. Segundo David Weinberger (2003), não estamos mais na era da informação, nem da Internet. Estamos na *Era das Conexões* e estar conectado é o centro da nossa democracia e economia.

O jornalismo escrito é a crônica do agora, para o agora. A fotografia é a representação de determinada realidade: a memória enquanto registro dos fatos, cenários, objetos e personagens, documentados vivos ou mortos, como afirma Boris Kossoy (2007). As coberturas de guerra formaram os alicerces que deram sustentabilidade para a evolução dessa união: o jornalismo fotográfico.

Apesar de jovem – após 39 anos de invenção – à fotografia era dado o papel de registrar a Guerra da Criméia (1853-1856). Por que não existe nada mais urgente, e manipulável, do que as notícias do *front*; onde a informação determina o controle, a estratégia, o poder político e econômico, quando não basta informar motivos, resultados e consequências apenas como números e estatísticas.

Neste estudo pretende-se verificar, em termos gerais, as evoluções tecnológicas que implicaram em alterações nas rotinas do fotojornalismo e nas coberturas de conflitos bélicos e, em termos específicos, analisar uma amostra de conteúdo visual fotográfico disponível na *Web* sobre guerra, levando em conta o impacto das novas tecnologias digitais para a produção e distribuição de fotografias.

A amostra foi recolhida na *Web* em sites com trabalhos de fotojornalistas e em sites de comunidades virtuais de fotógrafos, amadores ou profissionais. A hipótese é de que a fotografia de guerra do século XXI ultrapassou as limitações dos espaços oferecidos pelos meios de comunicação, impressos ou digitais, e vem aparecendo de forma organizada e sistematizada nas páginas virtuais dos próprios fotógrafos, que, por sua vez, tornaram-se um meio personalizado de compartilhar com o internauta a experiência visual dos ambientes de conflito.

Para direcionar o foco do estudo, o conteúdo das fotografias analisadas abrange um tema único: o conflito desencadeado no Iraque a partir de 2003 com a invasão do país e a queda do governo de Saddam Hussein. O conflito foi uma reação ao maior ataque terrorista jamais visto na história do mundo. Sua cobertura, apoiada pela

evolução da *Web* e das tecnologias digitais, mudou completamente o modo de visualizarmos a guerra.

O trabalho divide-se em quatro partes. No Capítulo I, faz-se uma incursão pela história da fotografia e da cobertura fotográfica de guerra, evidenciando a evolução tecnológica, o contexto histórico social e as mudanças no enquadramento temático das fotografias no decorrer dos anos. No Capítulo II, abordam-se a *Web2.0* e o surgimento das plataformas *photo-sharing*, sem deixar de mencionar o impacto sofrido pelo jornalismo e pela fotografia com o avanço das tecnologias digitais. No Capítulo III, apresentam-se o contexto político e histórico do evento em questão, abordando as relações conflitantes entre os Estados Unidos e Iraque como ponto crucial de influência e estratégia no Oriente Médio. No Capítulo IV, apresenta-se, primeiramente, um estudo qualitativo sobre o tema *Guerra no Iraque, Fotografia Digital e Web* feito com profissionais do jornalismo e especialistas. Em seguida, desenvolve-se uma análise iconográfica e de conteúdo de fotografias utilizadas on-line nos sites de fotojornalistas e em foto-galerias produzidas por militares no site *Flickr.com*.

Objetivos e Questões de Investigação

Os objetivos principais de investigação do estudo concentram-se em:

- Situar histórica e socialmente o surgimento da fotografia e as coberturas das principais guerras do século XIX e XX.
- Entender o impacto do surgimento das tecnologias digitais no processo de produção de notícia.
- Identificar a cronologia dos eventos que levaram os Estados Unidos a proporem uma ofensiva no Iraque, em 2003.
- Selecionar, codificar e analisar fotografias nos sites individuais de fotojornalistas que cobrem o conflito no Iraque.

- Selecionar, codificar e analisar no Flickr fotografias feitas por militares sobre o Iraque.
- Analisar as formas de visualização do conflito no Iraque a partir do material recolhido nessas plataformas.

Para chegar aos objetivos elaboraram-se duas questões de investigação, que foram guias para o estudo. São elas:

- Qual o conteúdo visual fotográfico disponível nos sites de fotojornalistas que fazem ou fizeram coberturas no Iraque?
- Qual o conteúdo visual fotográfico disponível em páginas do Flickr criadas por militares que estão ou estiveram no Iraque?

Metodologia

Para a primeira fase da investigação, fez-se um estudo qualitativo exploratório entre profissionais do jornalismo e pesquisadores de comunicação, que convivem no seio da construção de notícias e/ou no processo de investigação. A intenção era verificar 1) como esses vêem o fluxo de imagens sobre o tema *Guerra no Iraque*, os seus conteúdos e difusão na *Web*, e 2) qual o grau de relevância do tema escolhido para essa dissertação. O estudo foi realizado no segundo semestre de 2007. Produziu-se um questionário com 11 perguntas que foi enviado por e-mail para 2 fotojornalistas, 1 jornalista, 1 editor e 2 pesquisadores¹.

Na segunda fase do estudo, com intuito de analisar os conteúdos das fotografias sobre o Iraque disponíveis na *Web*, que constitui o *corpus* principal desta investigação, foi feita a seleção de 1.919 imagens a partir de sites de fotojornalistas que cobrem o conflito no Iraque e de foto-galerias de soldados hospedadas no Flickr. Sendo que algumas tiveram de ser excluídas, por razões especificadas posteriormente.

¹ Para especificações ver Capítulo IV

Os fotojornalistas que cobrem o Iraque são geralmente parte do *staff* de jornais e revistas, ocidentais ou orientais, *freelancers* independentes que essas empresas contratam, ou ainda *staff* ou *freelancers* de agências de fotografia. Segundo Pereira (2005, p.28):

A guerra não é um exclusivo dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha mas, em particular nos últimos anos, coube a essas duas potências um papel particular na conflituosidade internacional através da liderança assumida pelos americanos, secundados pelos britânicos.

Schwalbe (2006) foi a primeira a investigar fotografias da guerra no Iraque em sites da *Web*. No seu estudo, *Remembering Our Shared Past: Visually Framing the Iraq War on U.S News Websites*, para sistematizar a escolha das imagens, a autora fez a seleção de 18 sites de jornais diários e 3 sites de revistas de alta circulação², todos representantes do *mainstream* mediático norte-americano. Pelo fato de não haver outros estudos de referência sobre uso de fotografia de guerra na Internet que pudessem servir de apoio na escolha da metodologia de seleção das imagens, foram tomados como base os sites escolhidos por Schwalbe (2006), além de sites de agências.

A maioria dos sites observados por Schwalbe (2006) mantêm espaço para reportagens sobre o Iraque, que trazem as notícias mais recentes, galerias de fotos ou retrospectiva do conflito desde 2003. Porém, apenas os sites dos jornais *The Washington Post* e o *New York Times* e das revistas *Newsweek*, *Times* e *U.S. News and World Report* ofereciam, em Março deste ano, quando foi feita a seleção das imagens, destaque ao conflito utilizando o fotojornalismo personalizado³, com galerias de trabalhos lineares, produzidas por seus próprios fotógrafos ou com trabalhos encomendados aos fotógrafos de agências ou *freelancers*.

Para sistematizar a seleção de imagens para análise, a primeira etapa foi fazer a seleção de nomes de fotojornalistas com imagens sobre o Iraque nos sites dos jornais e revistas mencionados acima e nas bases de dados on-line das seguintes agências de fotografias: *Aurora Photos*, *Polaris Images*, *Noor*, *VIIPhoto*, *Magnum*, *Agence France Press*, *Associated Press*, *Reuters* e *Getty Images*. A procura dos nomes desses

² Além de sites de canais de televisão.

³ Entende-se por isso o trabalho de um fotógrafo ou de um grupo que trabalha em conjunto e com os mesmos propósitos, e que configuram um ensaio sobre o tema.

profissionais foi feita por meio das galerias disponibilizadas em seções próprias para ensaios fotográficos sobre o conflito e pelo sistema de busca, a partir a palavra *Iraq*. Com isso, pode-se visualizar as fotografias e seus respectivos autores.

Em seguida, entre dezenas de nomes, verificaram-se quais eram aqueles que tinham espaços próprios na *Web*, usando o sistema de busca do site *Google.com*. Do total de 14 identificados (11 sites, 1 fotoblogue no *Blogger.com* e 2 foto-galerias no *Flickr.com*) foram escolhidos e considerados aqueles que apresentaram galerias dedicadas ao conflito ou, como no caso do fotoblogue e das foto-galerias, dedicassem o espaço para publicar fotografias sobre o Iraque. Considerou-se também a variedade de assuntos abordados nas subdivisões das galerias e os anos de cobertura, sendo que as exclusões ocorreram entre os sites que repetiam-se.

Schwalbe (2006) afirma que a Internet não tem sido foco de estudos visuais sobre a guerra no Iraque e por isso não existe um conjunto padrão de enquadramento para definir modelos, o que torna qualquer estudo nessa área exploratório. Assim, permite-se uma aproximação mais indutiva sobre o tema, mesmo na fase de seleção das amostras.

Finalmente, foram escolhidas 644 fotografias disponíveis nos sites dos seguintes fotojornalistas: Andrea Bruce; Andrew Cutraro; Ed Kashi, Joachim Ladefoged, Max Becherer, Moises Saman e Zoriah. E também no fotoblogue de Karim Kadim e nas foto-galerias de Ahmed Al-Rubaye e Julie Adnan, no Flickr.

Ressalta-se que os critérios de seleção dos sites não levaram em consideração a tecnologia utilizada pelo fotojornalista na produção do site, sendo assim parte da seleção de escolha fotoblogues e também foto-galerias do Flickr⁴. Considerou-se irrelevante o formato tecnológico de interface usado para a produção das galerias virtuais, bem como seus *designs*, pois eles não são objeto de análise deste estudo. O fator principal de escolha foi a pertinência profissional verificada na descrição de seus perfis e biografias, além dos trabalhos publicados.

⁴ O fotojornalista Karim Kadim, que tem um fotoblogue, ganhou o prêmio *Pulitzer* em 2005. O prêmio é considerado um dos mais importantes do jornalismo mundial.

A escolha desses fotojornalistas foi feita 1) porque a produção de seus conteúdos é referência e frequentemente publicada na imprensa mundial, seja na *Web* ou em versões impressas 2) dedicam suas vidas profissionais à cobertura de assuntos contemporâneos, em alguns casos incluindo outros conflitos e 3) ao criarem seus próprios sites, fazem uso da *Web* para mostrar trabalhos fotográficos nos quais a edição tende a ser mais personalizada.

Em 2003, a cobertura do Iraque ficou marcada pela utilização da *Web* para difusão e acesso à informação⁵, principalmente com o surgimento de blogues que dedicavam-se a produzir ou fazer ressoar opiniões e informações sobre a guerra, chamados de *warblogs* (Recuero, 2003). Com o advento da *Web 2.0*, em 2004, e da conexão banda larga, ficou evidente o crescimento de plataformas *photo-sharing*, que consistem em sites que hospedam galerias de imagens, sendo o sistema Flickr frequentemente aquele que aparece entre os mais citados em artigos sobre a geração da nova *Web* (e.g. Cox, 2007; Meyer et al, 2005; Nightingale, 2006; Rubinstein e Sluis, 2008; Winget, 2006).

Num site *photo-sharing* o usuário pode criar sua página pessoal e colocar, organizar, editar e comentar fotografias, mantendo-se conectado com outros usuários e grupos. Em 2006, esse autor tornou-se membro do Flickr, inscreveu-se em algumas comunidades com temática sobre o Iraque e começou a monitorar as imagens colocadas pelos usuários. Identificou-se que a maioria das imagens feitas em território iraquiano por *não-fotojornalistas* aparece entre os usuários que identificam-se como militares. No início de Março deste ano o Flickr tinha registrado 1.019 grupos, que apareciam ao fazer a busca com a palavra *Iraq*, em *Search All Groups*.

A partir de alguns grupos que o sistema de busca classificou como os mais relevantes, foram selecionados 10 usuários, que afirmavam ter feito serviço militar em cidades iraquianas. Para certificar se os escolhidos eram mesmo militares, verificou-se a descrição dos perfis disponíveis na página de entrada da foto-galeria, as fotografias de apresentação da pessoa (*buddy icon*), nas quais os usuários militares aparecem vestidos com uniformes, e as fotografias no Iraque onde eles se auto-identificavam nas legendas.

⁵ Apesar dos meios digitais terem sido usados primeiro no conflito do Kosovo (1999)

O critério para seleção dos usuários foi procurar aqueles com galerias organizadas e identificadas com fotografias sobre o Iraque.

Os perfis usados neste estudo são identificados no Flickr como: Elias25158665, Jamie93637, J. D. Critchfield, Jason P. Russell, Jason Pitt, LegacyPics, Ranger Bob, Rusty “sprocket”, The Drewid 314 e Will Dom. Desse grupo, selecionaram-se 1.210 fotografias.

Assim, as 1.854 unidades foram ordenadas em 5 categorias da grelha de análise, constituída dos seguintes temas⁶: Conflito, Vítimas, Vida Iraquiana, Universo dos Soldados e Arsenal Militar. Para as fotografias analisadas nos sites de fotojornalistas foi acrescentada uma sexta categoria: Resistência Iraquiana.

A categorização das fotografias foi realizada seguindo critérios citados por Bardin (2008): exclusão mútua, homogeneidade, pertinência e objetividade. Na aplicação dos critérios sugeridos pela autora houve conflitos quanto à objetividade para exclusão mútua de algumas unidades a ser categorizadas, os quais encontram-se exemplificados no capítulo IV deste estudo, assim como as soluções encontradas para contornar o problema.

Com a categorização, conseguiu-se uma amostra de dados brutos que foram usados para avaliar de maneira geral os conteúdos possíveis de serem encontrados nesses sites. O passo seguinte foi analisar individualmente os dados obtidos nos 20 sites para tentar definir e selecionar fotografias representativas das categorias.

Finalmente, foi escolhida uma fotografia de cada fotojornalista e cada militar, por categoria. Os critérios de escolha foram baseados em 1) pertinência no uso dos elementos técnicos para produção da imagem 2) objetividade e clareza na interpretação do conteúdo informativo 3) variedade de ponto de vista e 4) identificação do assunto com o tema deste estudo. Chegou-se então a um grupo total de 76 fotografias, quando pode-se analisar seus conteúdos mais detalhadamente, verificando possíveis sentidos, características estéticas e enquadramento informativo.

⁶ Os temas encontram-se detalhados no capítulo IV.

Primeiro, para efeito de apresentação dos dados obtidos, as percentagens individuais dos 20 selecionados foram brevemente comentadas. Para isso, as fotografias observadas foram contextualizadas de maneira que apresentassem seus principais conteúdos por categorias. Depois, a análise das escolhidas (76) foi desenvolvida a partir das categorias nas quais estavam inseridas, de maneira não linear, interligada e de forma que possibilitasse comparações entre os conteúdos.

É importante lembrar que Kossoy (2002, p.134) avalia os registros fotográficos, indiciais ou icônicos, como representações culturais, estéticas e técnicas, e por isso “não podem ser compreendidos isoladamente, ou seja desvinculados do processo de construção de representação”. Mesmo Bardin (2008, p. 133), no que se refere ao contexto das unidades submetidas à análise de conteúdo, lembra que é “necessário fazer (conscientemente) referência ao contexto próximo ou longínquo da unidade a registrar”.

Desta forma, foram considerados, quando existiam, as legendas, os comentários e os textos de apresentação das galerias como processo de contextualização e compreensão de sentido no decorrer da seleção e no desenvolver da análise.

Marco teórico

Fotografia e Fotojornalismo

O processo de criação da fotografia e a sua subsequente evolução como meio de comunicação estiveram intrinsecamente relacionados com a disponibilidade de tecnologias aplicadas para facilitar o seu uso. No caso das coberturas de guerra, o cenário evolutivo mostra que as etapas do desenvolvimento tecnológico ampliaram gradualmente o desempenho dos fotógrafos, bem como a distribuição das fotografias.

Nos últimos anos diversos autores dedicaram-se em abordar a cronologia histórica e crítica em relação ao desenvolvimento da fotografia. Sougez (2001), Freund

(1989) e Sousa (2000) foram guias fundamentais para se entender a evolução tecnológica e aplicabilidade social da imagem.

Freund (1989) e Sougez (2001) fazem um extenso percurso sobre a história da fotografia e sua influência direta na sociedade. Ambas tratam de seus mais importantes personagens, as descobertas técnicas e seu uso social desde do seu nascimento nas primeiras décadas do século XIX até os tempos atuais, anteriores ao surgimento da tecnologia digital.

Freund (1989), porém, dedica-se a relatar a relação da fotografia e o surgimento do mercado editorial, tanto na Europa como nos Estados Unidos. Faz uma reflexão apurada sobre o poder da imagem, as revistas ilustradas e a elevação da fotografia a um produto de massa, no século XX.

Sousa (2000) relata exclusivamente, em sua história crítica sobre o fotojornalismo, os passos que vieram proporcionar a consolidação de uma linguagem fotográfica aplicada na imprensa. Sua pesquisa, apresentada em forma de revoluções, aborda as transformações ocorridas ao longo de mais de 150 anos de história, as quais foram significativas para entendermos o posicionamento do fotojornalismo dentro da história da fotografia.

Os três autores fazem menções à fotografia de guerra, porém, Sousa (2000) e Freund (1989) dedicam-se a pormenorizar o tema, além de apresentarem importantes reflexões sobre o desenvolvimento tecnológico e as transformações de abordagem estéticas vindas com a evolução de equipamentos, ao longo dos anos. Demais autores como Lacayo e Russel (1995), Sontag (2003, 2004), Howe (2002), Brewer (2005) e Hobsbawm (2008) também auxiliaram a construir a cronologia histórica e crítica sobre a fotografia e sobre os conflitos do século XIX e XX.

O Impacto das Tecnologias

O desenvolvimento e aplicação de novas tecnologias na fotografia fez com que a máquina fotográfica fosse, ao longo dos anos, aprimorada até tornar-se algo que carregamos dentro do telefone móvel, que por sua vez pode ser conectado à Internet, na qual o assunto fotografado será disponibilizado para milhões de internautas. O jornalismo on-line, no conceito da “Era das Conexões”, desenvolvido por Weinberger (2003), foi talvez a mais potente linguagem comunicacional a fazer uso deste paradigma fotográfico. Esse padrão de comportamento consolidou-se a partir de outro fenômeno, surgido com a *Web2.0*: as plataformas de compartilhamento de fotografias.

Rubinstein e Sluis (2008), entre outros, abordam as mudanças de relações entre a fotografia amadora e os novos modelos de comportamentos sociais emergidos com o surgimento da Internet. Hoje, os modelos de interatividade usados na rede, desenvolvidos para uso da imagem digital, e a criação de redes sociais de fotógrafos, caracterizam uma revolução na fotografia equiparada à invenção da câmera Kodak, em 1888. Nunca havia sido tão simples fotografar e mostrar fotografias como se faz nos dias de hoje.

Não é novidade dizer que a fotografia vem desde sua criação enfrentando novos processos que facilitaram o trabalho dos fotógrafos e tornaram-na acessível ao consumo de massa. É possível identificar, brevemente, algumas inovações que modificaram de forma significativa o processo fotográfico. Em 1851 foi inventado o colódio húmido, em seguida Roger Fenton, usando o processo, desembarcou nos acampamentos britânicos da guerra na Crimeia. O mesmo aconteceu com Mathew Brady e sua equipe durante a Guerra da Secessão, nos Estados Unidos.

Nessa lógica, o processo iniciado pelo gelatinobrometo⁷, inventado em 1871, e os desenvolvimentos no campo da óptica possibilitaram a popularização das câmeras fotográficas e fizeram o sistema ficar mais leve e fácil de usar. O primeiro a tirar proveito foi George Eastman, com a Kodak. O reflexo no setor profissional veio

⁷ Em 1871, a solução de brometo de cádmio, água e gelatina sensibilizada com nitrato de prata deu origem a chapa seca. Essa solução espalhada na chapa de vidro conseguiu criar um material negativo de fácil manejo.

somente depois, nos anos 30 do século XX, com o surgimento de câmeras de 35mm, como a Leica e a Ermanox, e do rolo de filme que produziam resultados com qualidade aceitável para o mercado editorial.

Freund (1989), Sougez (2001) e Sousa (2000) avaliam que o processo de impressão juntou-se a essas mudanças a partir da introdução do *halftone*, em 1880, que veio gradualmente melhorar a publicação de fotografias, antes feita a partir do desenho, com reprodução em madeira. Ainda em 1898, na cobertura da guerra Hispano-Americana, as impressões de fotografias foram usadas na imprensa norte-americana. Em 1936, a Guerra Civil Espanhola teve participação massiva da imprensa e os fotógrafos puderam experimentar as câmeras menores com alta qualidade, no lugar das pesadas médio formato.

Nos dias atuais, o processo digital chegou primeiro ao universo amador, num processo similar ao que ocorreu no fim do século XIX, com a Kodak, com a diferença de ser caro e de baixa qualidade. Giacomelli (2000) ressalta que os fotojornalistas testaram o processo digital na Copa do Mundo de 1994 com adaptações digitais feitas em consagradas câmeras analógicas produzidas pela Canon e Nikon. Mas, somente a partir de 2000 as câmeras digitais profissionais atingiram grau de qualidade para satisfazer os fotógrafos de imprensa e as conexões à Internet estavam mais adaptadas para facilitar o uso da imagem digital. Nesse período, quase todas as empresas tradicionais no mercado fotográfico tinham um modelo acessível para o público comum.

Em 2004, o aprimoramento interativo da Internet veio com a *Web2.0* e com ela surgiram diferentes formatos de utilização para as fotografias digitais. A evolução ocorreu por causa das novas interfaces computacionais, novos *softwares* e a melhoria da conexão. Os sites dos tradicionais meios de comunicação passaram a dedicar espaços próprios para o fotojornalismo on-line com galerias de imagens e *slideshows*, às vezes acompanhados de música e depoimentos. Na mesma época, os grandes provedores da *Web* desenvolveram sites de compartilhamento de fotografias, conhecidos como *photo-sharing*, fenômeno analisado por Van House et al (2004), Meyer et al (2005), Nightingale (2006), Cox (2007) e Rubinstein e Sluis (2008). O sistema baseia-se no armazenamento, na organização e na distribuição on-line de imagens, atraiu milhares de

amadores e interligou os usuários por meio de comunidades virtuais sobre temas fotográficos. Além de ter sido mola propulsora do jornalismo participativo.

Como visto, conforme os procedimentos de captação de imagem e seus mecanismos de revelação, transmissão e impressão foram desenvolvidos, a fotografia e seus usuários adaptaram-se a uma realidade diferente, a um novo paradigma que transformou sua aplicabilidade no sistema de fluxo de informação.

Portanto, o conceito de revoluções aplicado por Sousa (2000) ao fotojornalismo, que consiste em definir numa linha de tempo as transformações tecnológicas que implicaram na modernização da fotografia, bem como no aprimoramento dos meios de comunicação que a utilizam, pode ser usado para sugerir a quarta revolução do fotojornalismo, ocorrida com o jornalismo digital de terceira geração (Barbosa, 2007; Mielnickzuk, 2003), a consolidação de um estilo de vida digital, incluindo novos usos sociais para a fotografia digital (Nightingale, 2006; Rubinstein e Sluis, 2008; Van House *et al*, 2004) e a “era das conexões” (Weinberger, 2003; Lemos, 2004).

A Web e a guerra no Iraque

Há mais de dez anos os estudos desenvolvidos por Negroponte (1996) e Levy (1997) definiram as características fundamentais da *Web* e sua aplicabilidade na sociedade, bem como os conceitos de *cibercultura*, *ciberespaço*, *multimídia*, entre outros que surgiram na sequência de sua evolução.

No panorama atual, o ciberespaço abriga um sistema digital de rotinas sociais enraizadas na vida cotidiana das sociedades modernas. Como parte deste fenômeno, o jornalismo migrou massivamente para diversos setores de comunicação na *Web*, seja nos sites da indústria de notícias e entretenimento ou nos sites e blogues independentes (Lemos, 2003, 2007; Munhoz e Palacios, 2007). Com a disponibilidade da tecnologia digital o jornalismo vem reinventando-se e aprimorando-se, com formatos cada vez mais interativos. Suas fases, chamadas de gerações do jornalismo on-line, foram abordadas por diversos autores (e.g., Barbosa, 2007; Mielnickzuk, 2003; Primo e Träsel,

2006), sendo suas características amplamente definidas anteriormente (e.g., Díaz Noci, 2001; Bastos, 2000 e Aroso e Sousa, 2003).

Recuero (2001; 2003) investigou os movimentos sociais na *Web* e sua influência na produção de notícia, a partir do advento dos blogues, caracterizando-os como comunidades virtuais. Na iminência da guerra no Iraque, a autora identificou o surgimento de comunidades de internautas que, por meio de suas páginas na rede, difundiam opiniões, reproduziam notícias e noticiavam eles próprios sobre a guerra. Notou-se que foi a partir de 2003 que os conteúdos dos blogues passaram a ser acompanhados e utilizados como fonte pelos meios de comunicação oficiais, de forma mais sistemática (Recuero, 2003).

Apesar de Giacomelli (2000) ter abordado o impacto do processo digital no fotojornalismo, Munhoz (2005; 2007) e Munhoz e Palacios (2003; 2007) podem ter sido os primeiros autores, em língua portuguesa, a tratar especificamente do fotojornalismo on-line, seus estágios evolutivos e o uso da fotografia digital amadora, comparados com as gerações de desenvolvimento do jornalismo na *Web*, como sugerido por Mielnickzuk (2003).

Como referido, outros autores de língua inglesa vêm dedicando-se a investigar a fotografia digital e suas formas de aplicação no ciberespaço. Rubinstein e Sluis (2008) tratam dos paradigmas estabelecidos entre fotógrafos amadores e imagem virtual usada na rede, Nightingale (2006) e Van House et al (2004) abordam metodologias de aplicações sociais para a fotografia digital, também na vertente amadora, e avaliam o ato fotográfico como processo de inter-relacionamento e expressão pessoal, Meyer et al (2005) e Cox (2007) abordam questões relacionadas ao universo *photo-sharing*.

Entretanto, pode-se dizer que há poucos estudos sobre o fotojornalismo on-line (Munhoz e Palacios, 2007) e o mesmo sobre *fotografias de guerra* usadas na *Web*. Schwalbe (2006) foi a primeira a abordar a questão quando analisou 526 imagens da guerra no Iraque, em 26 sites norte-americanos, durante 2003, 2004, 2005 e 2006. Anteriormente, Griffin (2004) estudou as fotografias do conflito em revistas e vários outros autores em jornais impressos (e.g., Dimitrova e Strömbäck, 2005; Fahmy e Kim, 2006; Lester e King, 2005 *cit. in* Schwalbe, 2006).

Desta forma, Schwalbe (2006) lembra que a *Web* não tem sido foco de estudos sobre enquadramentos visuais de eventos contemporâneos, e nota-se que muito menos para estudos sobre o conteúdo das fotografias da guerra publicadas on-line em páginas pessoais, como sites construídos pelos próprios fotojornalistas e foto-galerias criadas por militares. Entende-se que tais enquadramento caracterizam uma versão personalizada da guerra, na medida que a edição é feita pelo próprio usuário e representa a seleção daquilo que ele quer que os internautas vejam, tornando o universo visual da guerra uma experiência individual e menos institucionalizada pelo *mainstream* dos órgãos de comunicação social.

Outra base fundamental deste estudo era entender os bastidores sociais e políticos da guerra contra o Iraque, que teve início em 2003. Nesse sentido, foi preciso percorrer autores que dessem uma visão mais ampla e com pormenores de toda a trama de acontecimentos desde 2001, quando aconteceram os atentados terroristas nos Estados Unidos, até os dias atuais. E também entender o envolvimento dos meios de comunicação na cobertura do conflito. Hersh (2004), Ramonet (2005, 2003a, 2003b), Fontenelle (2004) e Pereira (2005) possibilitaram a imersão nesse tema.

Como referido, o corpo de trabalho analítico da investigação envolve os conteúdos das fotografias. Para analisar essas imagens foram utilizadas metodologias de análise de conteúdo e análise da imagem fotográfica desenvolvidas por Bardin (2008), Joly (2007) e Kossoy (2002, 2003, 2007).

Capítulo I

Neste capítulo pretende-se refletir sobre a fotografia, sua criação e os impactos técnicos e culturais que influenciaram a evolução do fotojornalismo nas coberturas de guerra a partir do século XIX até o conflito no Iraque. Aborda-se ainda a ligação da fotografia com seu meio social e as relações dos jornalistas com os militares ao longo de uma cronologia de guerras. Neste trajeto, foi importante inserir o contexto histórico tanto da imprensa como dos conflitos, sem deixar de refletir sobre as transformações estéticas sofridas pela fotografia.

1. Fotografia de Guerra e o Panorama Histórico-Cultural do Início da Fotografia

A cobertura fotográfica de guerra começou em meados do século XIX, com a Guerra da Criméia (1853-1856) e junto com a popularização da imprensa marcou o desenvolvimento do conceito de comunicação social que hoje temos claramente definido. O jornalismo já havia, desde o período das Revoluções⁸, tirado da esfera governamental as discussões políticas e trazido ao debate público a agenda do Estado.

As sociedades ocidentais viram crescer uma onda de novas publicações, influenciadas pela liberdade de expressão e pelo liberalismo. A popularização dos jornais veio ocorrer no início do século XIX, nos Estados Unidos, com a chamada primeira geração da imprensa popular, que tirou o peso político do jornalismo opinativo, presente até aquele momento, e aplicou um modelo mais generalista. A idéia rapidamente espalhou-se pelo mundo.

Neste mesmo período a fotografia foi inventada, entremeada por evoluções e descobertas em outras áreas das ciências, principalmente com os avanços das pesquisas no campo da óptica e da química. Não foi, portanto, por coincidência que seu

⁸ Revolução Francesa, Revolução Industrial e Revolução Americana

surgimento ocorreu nesta época. O século XIX foi de profundas mudanças para o ocidente, em termos sociológicos, científicos e culturais.

A idéia de poder capturar e fixar a realidade vinha de muitos anos, a exemplo dos esboços da câmara escura feitos por Giovanni Baptista Della Porta e Leonardo Da Vinci, em meados de 1500. Mas, tornou-se possível a partir da evolução de materiais fotossensíveis, instrumentos ópticos e mecanismos para fracionar o tempo de exposição.

Quando em 1842 ocorreu pela primeira vez a união de texto e fotografia no jornalismo, era demasiado cedo para falar em fotojornalismo como o conhecemos hoje. Porém, seus conceitos vieram a partir das primeiras experiências fotográficas ao ar livre (Sousa, 2000). A tecnologia do daguerriótipo, processo inicial de fixação da imagem, ainda não permitia um tempo de exposição suficiente para congelar a frenética movimentação das cidades, mesmo assim os fotógrafos foram às ruas a procura de acontecimentos cotidianos (Fig. 1).

A *máquina* fotográfica atendeu perfeitamente as necessidades da classe burguesa ao proporcionar uma maneira de fazê-la ver a si própria não pelas artes plásticas, como ocorria com o clero e a monarquia, mas com um instrumento que fosse a síntese de tecnologia, ciência e democracia liberal, inventado por ela mesma. Assim, Sontag (2004, p.18) sintetiza a democratização da fotografia ao afirmar:

A subsequente industrialização da tecnologia da câmera apenas cumpriu uma promessa inerente à fotografia, desde o seu início: democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens.

Com a consolidação da burguesia industrial as cidades viram-se invadidas por uma massa populacional cujo perfil social diferenciava-se do pensamento renascentista. A vida privada, que antes era restrita ao núcleo de trabalho familiar, passou para uma vida de relações econômicas entre empresas e instituições. Produtos passaram a ser produzidos em grande escala para atender à demanda, reflexo do poder de compra do trabalhador médio. A classe burguesa emergiu nos países ocidentais, principalmente na França, Inglaterra e Alemanha, e passou a necessitar de informação sobre seu próprio meio social.

A fotografia possibilitou, então, a construção de um novo imaginário visual que abrangeu desde registros patológicos na área medicinal às cenas do cotidiano das grandes metrópoles. Com a popularização da câmera, a história pessoal de cada indivíduo tornou-se possível de ser documentada e passou a fazer parte de um coletivo comum.

Kossoy (2007, p. 59) lembra que:

A fotografia se desenvolveu paralelamente às disciplinas científicas em formação durante o século XIX. Desde logo a técnica fotográfica foi incorporada como instrumento de registro dos objetos de estudo e pesquisa dessas ciências, evidentemente segundo preceitos positivistas.

O jornalismo, como referido, também ganhou força neste período. Sua industrialização, seguida pela influência política e pelo lucro, é alavancada pelo ambiente histórico-social da época, como a alfabetização das massas que migraram para as cidades e as tecnologias de impressão, que aumentaram as tiragens. Sua linguagem, porém, não se afastou das formas de comunicação estabelecidas pelo homem desde o surgimento da humanidade, o que Sousa (2006, p. 83) definiu como a gênese para compreendê-lo: “necessidades de sobrevivência e de transmissão de uma herança cultural”.

Assim, o processo experimentado simultaneamente por Niepce, Daguerre, Talbot e Florence veio, sem nenhuma expectativa, criar um novo *mass médium* que rapidamente encontrou utilidade nos jornais. A fotografia cruzou o século XIX em meio a aprimoramentos e experimentos, encontrando na imprensa mais uma utilidade social. Em meados do século XIX o daguerriótipo foi usado como notícia pela primeira vez como base de reprodução. Segundo Lacayo e Russel (1995) o resultado catastrófico de um incêndio ocorrido em Hamburgo, feito por Carl Fiedrich Stelzner, foi reproduzido na revista semanal *The Illustrated London*, em 1842.

Obviamente não havia uma deontologia ou teoria para o fotojornalismo, mas pode-se dizer que é neste momento que a fotografia entra para a história da Comunicação Social. O daguerreótipo foi reproduzido pelo processo de gravura em madeira (Fig. 2), por não haver ainda tecnologia desenvolvida para imprimi-lo, o que irá ocorrer somente a partir de 1880.



Fig. 01 – Escombros após incêndio em Hamburgo, de Carl Stelzner, 1842. (Lacayo e Russel, 1995, p. 18)

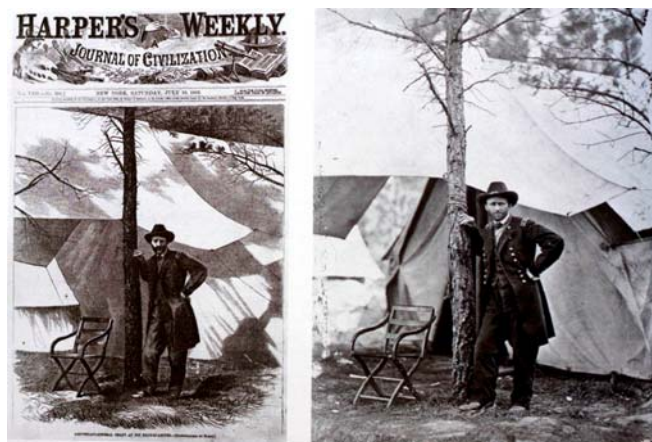


Fig. 02 – Exemplo de reprodução de gravura em madeira usada pela *Harper's Weekly*, durante a Guerra de Secessão, a partir de foto de *Timothy O' Sullivan*. (Lacayo e Russel, 1995, p. 10)

A fotografia havia se tornado objeto de consumo do homem burguês e atraiu a atenção popular. Arcar com os gastos de um retrato fotográfico num estúdio, com exceção dos mais célebres como Félix Nadar⁹, custava cerca de 10 francos, em Paris (Sougez, 2001). Isso tornava-a acessível a um grande número de pessoas e o fotógrafo assumiu o papel que antes fora do pintor ao retratar os nobres, o clero e as famílias centenárias que perpetuaram a monarquia ao longo dos séculos.

A popularização da fotografia expandiu-se e aos poucos ela substituiu certos mercados da pintura, como o cartão-de-visita, quando o André-Adolphe Eugene Disdèri inventou em 1854 sua versão fotográfica. Veio também coroar o realismo, contribuindo com as profundas modificações na forma de representar a realidade nas artes visuais.

⁹ Pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), fotografou personalidades da cena cultural parisiense, tais como Charles Baudelaire e Sarah Bernhardt. Foi no seu estúdio que ocorreu a primeira exposição dos pintores impressionistas, em Abril de 1874.

Em 1850, com a obra *O Enterro em Ornas*, o pintor Gustave Courbet inaugurou o realismo na pintura. Os realistas tornaram-se opostos aos românticos e não pensavam em escapar do mundo real exaltando sentimentos, naquele momento “a tendência é ater-se unicamente aos fatos” (Bardi, 1972, p. 608). O próprio Courbet, e não somente ele, utilizava a fotografia como fonte inicial de seus quadros, como relata Sougez (2001, p. 227):

Vários nus inspiram-se directamente em fotografias de J. Vallou de Villeneuve (...), uma figura das *Banhistas*, de 1853, e também a modelo do *Atelier*, de 1855.

A fotografia tomou a frente desta ebulição temática quando saiu para as ruas e avenidas alimentando-se das cenas da vida na cidade, assim como fizeram depois os impressionistas. Os instantâneos ajudavam os pintores a verem pormenores que os olhos não apreendiam. Para Sontag (2004) a fotografia, neste período, acabou por libertar a pintura do peso de uma reprodução fiel da realidade, abrindo espaço para a abstração.

O crescimento do mercado fotográfico na Europa a partir de meados do século XIX foi imenso e ocorreu pelo grande número de pessoas trabalhando direta ou indiretamente com o processo. Para ter-se uma idéia, em Paris, no ano de 1861, 33 mil pessoas viviam da produção de fotografias (Kossoy 1980 *cit. in* Toral 1999). Sendo assim, é de se esperar que o mercado fotográfico estivesse aberto às oportunidades ainda não exploradas. Apesar de restrita, uma das alternativas foi as coberturas de guerra.

Com o registro de guerras, iniciado por Roger Fenton, os fotógrafos puderam aplicar mais uma funcionalidade à fotografia. Antes, é preciso lembrar que a representação da guerra está ligada ao homem há milhares de anos. Segundo Ehrenreich (2000, p. 123), a primeira imagem que parece representar um conflito vem do período mesolítico, há cerca de 12 mil anos:

Um desenho feito em pedra, na Espanha, mostra bandos de figuras esguias, ameaçando com arcos e flechas outras figuras também armadas de arcos e flechas.

No período moderno, a cultura imagética que recria cenas de guerras e conflitos está tradicionalmente ligada às artes plásticas, desde o século XVII.

Em 1633, o francês Jacques Callot (1590 – 1635), publicou uma série de 18 gravuras intituladas *Malheurs et Miseres de la Guerre* (Fig. 3), que representavam um confronto das tropas francesas contra civis durante a invasão do Ducado Independente de Lorraine, em 1630. As gravuras contavam uma história sequenciada com o recrutamento dos soldados, o combate, o massacre dos civis, estupros, torturas e execuções (Sontag, 2003). Essa série teria inaugurado a representação imagética dos conflitos bélicos.

Outros artistas também usaram a temática da guerra, como o alemão Hans Ulrich Franck (1603-1680), que em 1643 produziu 25 gravuras sobre um massacre de camponeses, na fase final da Guerra dos Trinta Anos, e o espanhol Francisco José de Goya (1746 – 1828), que entre 1810 e 1820, produziu as gravuras *Los desastres de la guerra*, sobre as atrocidades sofridas por civis espanhóis durante a invasão de Napoleão, em 1808 (Sontag, 2003).



Fig. 03 – Reprodução da gravura nº 11 da série *Malheurs et Miseres de la Guerre*, de Jacques Callot. (Fonte: www.jacquescallot.com)

Segundo Sougez (2001), o processo fotográfico foi inventado em 1816 pelas mãos do francês Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833). Sua primeira fotografia que viria tornar-se pública é datada de 1822, poucos anos após a produção das gravuras de Goya. Mas ainda demoraria quase 40 anos para câmera ser levada aos campos de batalha.

Entretanto, sabe-se que a fotografia não foi um processo inventado por uma pessoa. Diversos cientistas vinham, na mesma época, tentando sistemas para fixar a imagem projetada pela luz em materiais fotossensíveis e os inventores alimentavam-se

uns aos outros com suas descobertas e experimentos. Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) foi quem a apresentou à Academia de Ciências de Paris, em 19 de Agosto de 1839.

A invenção, que chamou de *daguerreótipo*, possibilitava fixar a imagem, mas não fazer cópias. Como a pintura, o processo criava uma peça única. No Brasil, é considerado também os experimentos de Hércules Florence, francês de Nice que migrou para vila de São Carlos, hoje a cidade de Campinas. Em 1833, Florence batizou de *photographie* um processo de fixar imagens por ação da luz sobre o papel com aplicação de nitrato de prata (Sougez, 2001).

Como visto anteriormente, depois do seu surgimento a fotografia percorreu um processo evolutivo que foi aperfeiçoando sua utilização de forma pensada para que o invento tivesse uso comercial. Quando o governo britânico decide enviar um fotógrafo para a Criméia, a fotografia já havia evoluído tecnicamente para ir aos campos de batalha (Sousa, 2004, p. 33):

A fotografia já havia se beneficiado dos avanços técnicos, químicos e ópticos que lhe permitiram abandonar os estúdios e avançar para a documentação imagética do mundo com o realismo que a pintura não conseguia.

A fotografia era a grande invenção que representava a classe burguesa emergente. Como apêndice da perspectiva positivista, a imagem fotográfica passou a ser usada e entendida como *prova e verdade* de fatos e acontecimentos. Para Sousa (2004), uma parcela daquilo que justificaria levar um fotógrafo para o registro do conflito estava na relação da fotografia com a verosimilhança. A utilização do registro fotográfico na documentação da guerra – no caso da Criméia o fotógrafo foi enviado a pedido do governo – tornaria mais credível aquilo que queria se dizer à opinião pública.

De acordo com Lacayo e Russel (1995), durante a Guerra no México (1846-1848) foi feita uma série de *daguerreótipos*, mas desconhece-se a sua autoria, além de não existirem registros comprovativos de que as imagens tenham sido mostradas publicamente naquela ocasião. O certo é que a primeira guerra com registros fotográficos que temos acesso e que foram usados na imprensa é a Guerra da Criméia.

1.1. A câmera chega aos campos de batalhas

Em 1853, a Rússia invadiu províncias Turcas na região do Danúbio e no ano seguinte, uma coalizão formada pelo Reino Unido, França e Áustria declarou guerra à Rússia em apoio ao Império Turco, iniciando a ofensiva sobre os russos. A Guerra da Criméia ocorreu na região dos Balcãs, do Mar Negro e da Península da Criméia (sul da Ucrânia). O fotógrafo britânico Roger Fenton, que tinha um estúdio em *Regent's Park*, onde era conhecido por fotografar *still life* de flores, embarcou para a região em 1855, acompanhado de três ajudantes (Sougez, 2001).

Segundo Sougez (2001), foram feitas semelhantes iniciativas de enviar outros fotógrafos¹⁰ e oficiais treinados para registrar o conflito, como no caso dos oficiais Brandon e Dawson, enviados “depois de receberem aulas práticas do fotógrafo londrino Aldemen Mayal (...)”. Porém, ainda de acordo com a autora (2001, p.130), “considera-se, em geral, que o primeiro repórter foi Roger Fenton”.

O trabalho de Fenton foi encomendado pelo editor e empresário Thomas Agnew, sob carta de recomendação do príncipe Albert e publicado no *The Illustrated London News* e no *Il Fotografo*, de Milão. Fenton foi orientado a não registrar os horrores dos campos de batalha. Suas fotografias foram também usadas para mostrar o ponto de vista do governo – já que o *The Illustrated* seguia essa linha editorial – na tentativa de acalmar a pressão que os artigos do *Times* sobre a guerra estavam fazendo na opinião pública (Lacayo e Russel, 1995; Howe, 2002; Sontag, 2003).

A cobertura da Guerra da Criméia inicia a iconografia fotográfica sobre a cobertura de conflitos e marca o início de uma nova especialidade no ramo da fotografia do século XIX, a reportagem de guerra. Fenton produziu retratos de soldados em situações cotidianas dos batalhões, passando a ideia de que ir à guerra era como um acampamento no parque ou um grande de piquenique de homens uniformizados (Freund, 1989).

¹⁰ A autora faz referência ao livro de Georges Potonniée, *Cent ans de Photographie*, onde é citado o fotógrafo Nicklin como sendo o primeiro na Criméia, e também Tannyon, enviado pelo governo francês. Outros fotógrafos são citados pela autora: C.Cap de Szathmari (teria fotografado o exército russo) e James Robertson.

Sougez (2001, p.130) diz que Fenton:

(...) juntou mais de 300 negativos e, ainda que o processo não lhe permitisse trabalhar em horas de muito calor, recolheu, não obstante, imagens de números oficiais, cantoneiras, acampamentos e lugares devastados pela batalha.

Mesmo que tentassem aproximar-se das áreas de ação, no calor da batalha, Fenton e os demais fotógrafos que cobriram guerras nesse período estavam limitados pela tecnologia disponível na época, o colódio húmido, que exigia um processo de produção lento e complexo, com tempo de exposição entorno de 15 segundos. Todo o aparato técnico necessário para fotografar era ainda muito rudimentar, o que dificultava a mobilidade, tanto na hora de realizar a imagem, como no processo posterior, de revelação e fixação.

As fotografias de Fenton possuem a estética heróica, são retratos dos soldados com a imponência de seus uniformes, sempre impecáveis, e por vezes reunidos em grupos, além de fotos gerais do batalhão em formação e cenas dos campos de batalhas depois das ofensivas, sem os mortos (Fig. 04). Por vezes, suas fotografias são carregadas pela aura da pintura. De qualquer modo, tanto as dificuldades técnicas ligadas ao colódio, como o limite daquilo que poderia ou não ser mostrado, foram fatores que podem ter influenciado essa exclusão da violência nas imagens.

Em termos de enquadramento temático, Fenton e os demais fotógrafos não tinham experiências com os procedimentos de reportar uma notícia – até porque eles não eram ainda definidos como hoje – e estavam impulsionados pelo mesmo espírito aventureiro dos soldados. Sentiam-se, pode-se dizer, com a missão de dignificar seus companheiros de batalha.

Em 1861, o fotógrafo norte-americano Mathew Brady, que vinha trabalhando com fotografias de retratos em Nova Iorque, partiu por iniciativa própria para fotografar a Guerra Civil Americana (1861-1865). No período do conflito estima-se que havia cerca de 2 mil fotógrafos trabalhando nos Estados Unidos e muitos viram nas imagens da guerra uma oportunidade de negócios. O conflito é considerado o primeiro a ter cobertura massiva de fotógrafos, e segundo Pereira (2005), cerca de 150

correspondentes de guerra estiveram diretamente ao lado dos soldados, reportando o evoluir das ações.



Fig. 04 – Roger Fenton. *Cornet Wilkin, 11th Hussar*.
Library of Congress, Washington D.C.

Brady não foi sozinho para as zonas de conflito, com bom faro para negócios levou colaboradores, entre eles Alexander Gardner, e pouco fotografava. Enquanto administrava às vendas das imagens para publicações como as revistas *Leslie's* e a *Harper's*, a produção das imagens ficava nas mãos de seus assistentes (Brewer, 2005; Sousa, 2004).

As fotografias de seus colaboradores, em especial Gardner, retratavam as batalhas e os campos de prisioneiros, além de estarem mais próximas da gravidade do conflito, mostrando os feridos, os resultados após as batalhas, os corpos mortos (Fig. 05), mesmo que em posição alterada, criando, possivelmente, aquilo que Sousa (2004) considerou serem as primeiras manipulações do fotojornalismo.

As imagens não tinham a ação dos soldados na luta armada, mas mostravam as consequências. A reprodução destas fotografias em jornais, bem como a edição do *Catalogue of Photographic Incidents of the War* e a exposição *The Dead of Antietam*, em 1862, tiveram um impacto imenso no restrito público da cidade de Nova Iorque. Acostumados com um intervalo de semanas ou até meses entre o acontecimento e a

notícia, os leitores não ficaram indiferentes frente a possibilidade de finalmente *ver* aquilo que acontecia longe de suas casas (Ruminski, 2007).



Fig. 05 – Alexander Gardner. *Dead Confederate soldiers in "the devil's den."*
Library of Congress, Washington D.C.

Arrisca-se dizer, que tanto para o grupo norte-americano como para Fenton, a cobertura de guerra teve mais um carácter de registro documental do que fotojornalístico, visto que ainda não podia-se definir bem uma deontologia para o fotógrafo na cobertura, fazendo com que ele parecesse mais um entre os soldados.

Em termos tecnológicos a fotografia de guerra no século XIX sofria pela falta de capacidade para movimentação e, devido à técnica de difícil manuseio e processo, a cobertura dificilmente podia ir além do estático. O registro da morte foi proibido no princípio, mas não escapou das lentes. Após a queda de Sebastopol, em Setembro de 1855, principal base marítima dos russos no Mar Negro, na Criméia, James Robertson teria, pela primeira vez, fotografado os mortos do confronto. O “universo do mostrável”, na expressão de Andión (*cit. in.* Sousa 2004 p.35), havia sido aberto para os horrores da guerra. Será então no século XX que a cobertura de conflitos ganhará maturidade e partirá para outra fase evolutiva.

Uma série de guerras e conflitos regionais por todo o mundo foram registrados por fotógrafos durante o século XIX, entre eles a guerra civil no Egito, em 1882, a guerra Anglo-Zulu, na África do Sul, em 1879. Porém, a autoria dessas fotografias geralmente são dúbias ou anônimas e são citados apenas os nomes de colecionadores, museus ou agências de imagens que detêm seus direitos de reprodução.

Sobre essa questão, Kossoy (2007, p. 70) lembra que resgatar do anonimato os fotógrafos regionais ou itinerantes é tarefa importante, “seja sob o ângulo da história social e cultural da fotografia, seja sob a perspectiva da memória histórica”. Mesmo não sendo foco deste estudo, entende-se a urgência de sensibilizar historiadores locais para dedicarem-se a rastrear sistematicamente fotógrafos que trabalharam numa certa região ou período, contribuindo para diminuir assim a falta de conhecimento sobre eles, o processo de produção e aquilo que fotografaram.

2. A fotografia de guerra na primeira metade do século XX

No início do século XX os aparatos tecnológicos deram grande impulso ao processo fotográfico, tanto com o surgimento de novas câmeras, lentes, tipos de filmes, como novos meios de impressão. Nos meios de comunicação impressos aconteceram mudanças necessárias para torna-la parte importante no dia-a-dia das publicações e também na cobertura dos conflitos, aquilo que Sousa (2004) denominou como a primeira revolução do fotojornalismo.

É importante considerar ainda que os avanços nos meios de transportes, com o surgimento dos automóveis, a expansão das estradas ferroviárias e o início da aviação, e na comunicação, com a invenção do telefone e do rádio, foram paradigmas importantes que transformaram a relação do homem com o tempo, encurtando distâncias e influenciando o fluxo de informação.

Para o progresso da fotografia pode-se considerar dois fatores importantes nesses primeiros anos do século: a modernização das câmeras 35mm, antes de baixa qualidade e usadas por amadores, e o aprimoramento das tecnologias para impressão de fotografias em revistas e jornais.

A *Leica*, na década de 1930, comercializou pela primeira vez um modelo de câmera com lentes cambiáveis e com a possibilidade de utilizar o rolo de filme com 36 exposições. Os fotógrafos ganharam assim mais autonomia, o que foi facilitado também pelos filmes com maior sensibilidade, livrando-os do uso dos *flashes*, que eram muitas

vezes incómodos e chamavam atenção. Na mesma época, a Ermanox foi outra marcar que também surgiu para concorrer neste mercado.

O mercado editorial recorria cada vez mais ao uso da imagem e o ensaio fotográfico passou a ser utilizado como forma de atrair visualmente o leitor. Segundo Sougez (2001), data-se de 1886 a primeira série fotográfica publicada com fotos de Paul Nadar, sobre a entrevista com o físico Chevreul. Na altura, as fotos saíram no *Journal Illustré* acompanhadas do texto, abrindo caminho para a utilização recorrente de fotografias e texto nas edições.

Com o advento do processo de impressão *halftone*, inventado por Carl Carleman e usado a partir de 1880, e o crescimento das publicações jornalísticas, não demorou para a fotografia substituir a gravura artesanal. No início do século XX existiam 2.433 diários nos Estados Unidos e apesar do embate com a classe de ilustradores, com os leitores e editores, as revistas gradualmente aderiram ao uso da fotografia e sua migração para os jornais foi natural (Pereira, 2005). Segundo Sougez (2001, p.200), a “primeira ilustração fotográfica directa com meios tons (*halftone*)”, foi apresentada pelo *New York Daily Graphic*, em 1880.

2.1.O avanço da imagem no contexto das duas grandes guerras

No fim do século XIX houve nos Estados Unidos o desenvolvimento do jornalismo de vertente mais popular, dito sensacionalista. É chamado pelos historiadores como a segunda geração da imprensa popular. As publicações buscavam ser mais acessíveis e queriam alcançar o público comum, não apenas a elite econômica e política (Sousa, 2006). A guerra Hispano-Americana (1898) foi bastante explorada, jornais e revistas responderam à demanda do público pela fotografia investindo na tecnologia *halftone* e na cobertura do conflito. Os jornais sensacionalistas, diga-se de passagem, tendem a fazer mais uso de imagens, mesmo nos dias atuais. No caso deste conflito, Becker (apud Sousa, 2004), afirma que os editores perderam o controle ao utilizarem uma generosa quantidade de imagens, por vezes forjadas e duvidosas, para atrair os leitores e promover suas publicações.

A popularização das câmeras fotográficas, que vinham conquistando o consumidor comum desde a invenção da primeira Kodak¹¹, em 1888, e o crescimento do uso da fotografia na mídia, preocuparam os militares durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Segundo Howe (2002, p. 18), o conflito “foi o primeiro a ser fotografado por fotógrafos militares” que tinham acesso controlado às movimentações de tropas e às batalhas, sendo proibido tirar fotografias sem autorização, o que tentava controlar os soldados que levaram máquinas portáteis para o conflito.

A distribuição de fotografias, e também filmes de propaganda que eram produzidos pelos governos, foi utilizada de maneira psicológica, tornando-se parte da estratégia de guerra das organizações militares. Espécies de centros de comunicação foram organizados para tentar garantir o controle da produção de imagens, a mesma experiência será aperfeiçoada na guerra seguinte.

Durante a Primeira Guerra, os militares franceses foram exemplo de organização de jornalistas, formando “um grupo de correspondentes de guerra oficiais fardados, com uma faixa verde no braço e a patente de capitão” (Pereira, 2005, p. 44). Na frente norte-americana, Edward Steichen, um dos fotógrafos fundadores do *Photo Secession*¹², comandou parte dos serviços fotográficos da *American Expeditionary Forces*, porém os milhares de negativos produzidos foram extraviados e os que ainda estavam conservados só apareceram para o público anos após a guerra (Howe, 2002; Sousa, 2000).

Os Estados Unidos começaram a treinar soldados para filmar e fotografar no fim de 1942, já na Segunda Guerra (1939-1945). Os fotógrafos e cinegrafistas combatentes usavam câmeras Eyemo 35mm para filmagens e câmeras Speed Graphic 4x5 para fotografias. Cerca de 1.500 homens foram treinados e desembarcaram na Europa e Ásia para a documentação do espetáculo da guerra (Schickel, 2000).

Em 1914, quando eclodiu a Primeira Guerra Mundial, apareceram fotógrafos independentes interessados em fotografa-la. O inglês James Hare, que trabalhava nos Estados Unidos, havia fotografado a guerra Hispano-Americana para a revista *Collier's*

¹¹ A campanha publicitária da Kodak dizia: Você aperta o botão. Nós fazemos o resto. Isso promoveu a fotografia a um produto de massa.

¹² Movimento fotográfico fundado no início do século XX que se emancipou dos pictorialistas, buscando uma fotografia mais realista.

Weekly e ofereceu-se para retornar à Europa com intuito de trabalhar pela *Leslie's Weekly*. Tentou-se pela primeira vez num conflito o fluxo de produção fotográfica, mesmo que não houvesse como utilizá-lo no *timing* da notícia. Mas, é ainda um panorama que está se organizando e que vai se consolidar posteriormente, durante a iminência da Segunda Guerra.

De 1815, com o fim das invasões napoleônicas, até 1914 o mundo não havia presenciado guerras de proporções territoriais mundial envolvendo diversas nações, muito menos as batalhas que ocorreram eram travadas em seus próprios territórios, à porta de suas próprias casas. Foram, segundo Hobsbawn (2008, p.33), mais de trinta anos de guerra até 1945 e a primeira “envolveu *todas* (grifo do autor) as grandes potências, e na verdade todos os Estados europeus”, com exceção de poucos.

Seria natural, portanto, que houvesse uma comoção maior no esforço de união e cada população via-se no dever patriótico de defender seu lado, seu território. Não foi diferente com os fotógrafos e jornalistas, que foram chamados pelos militares e governantes para uma grande mobilização nacional e “prestaram-se mesmo à função de veículos de divulgação da propaganda do Governo” (Pereira, 2005, p. 45). Mesmo assim, a ação de jornalistas e fotógrafos durante as duas grandes guerras do século XX foi amplamente controlada, na maioria das vezes sobre alegação de poder alimentar os inimigos com informações importantes que comprometeriam a estratégia.

Nas publicações, a fotografia transformou a maneira como a notícia era produzida e passou acompanhar reportagens de todos os tipos: assuntos domésticos; cultura; moda; ciência e vários outros, além das notícias sobre o que acontecia no mundo. As imagens eram cada vez mais recorrentes e, ilustrando os acontecimentos da semana, faziam as revistas atingirem seu público consumidor.

De acordo com Freund (1989, p. 136), para garantir os lucros com aumento das tiragens “era preciso tornar as revistas atraentes para uma grande massa de compradores”. A autora lembra que o surgimento de revistas no período entre guerras estava sendo impulsionado pela publicidade, que foi sua fonte de lucro. Segundo ela, os progressos da fotografia vieram com os novos processos de impressão, com a criação do

belinógrafo¹³ e com os anúncios: “um dos factores decisivos para o seu sucesso foi o papel todo-poderoso da publicidade”. Por isso, para os editores, capturar o mundo e seus acontecimentos em imagens tornava-se tarefa primordial para o sucesso das revistas e jornais. O mundo, então, não seria visto da mesma maneira. Nem as guerras.

A Guerra Civil Espanhola (1936) foi, segundo Sousa (2004, p.85), “a primeira guerra moderna amplamente fotografada por órgãos de imprensa de todo o mundo”, o que fez dela um laboratório de experimentação para fotógrafos e editores que se envolveriam na cobertura da Segunda Guerra Mundial.

Para diversos historiadores da fotografia (e.g. Persichetti, 2005; 2006; Sousa, 2004) o período dos anos 20 e 30 foi determinante para definir a fotojornalismo. Isso não se deve somente ao surgimento de revistas e agências importantes, como as norte-americanas *Life* (1936) e *Associated Press* (1935), ou a revista francesa *Vu* (1928), ou ainda a russa *USSR Im Bild* (1930), que tiveram fotógrafos em suas equipes que tornaram-se ícones nos anos posteriores. O cimento para a eclosão dessas publicações estava, entretanto, na consolidação de uma sociedade de consumo e nas infinitudes de assuntos a serem fotografados na pós-Primeira Guerra.

A Europa, após o catastrófico período de 1914-18, estava em colapso econômico, com suas grandes potências endividadadas e sem recursos. Os Estados Unidos passavam por um período de desenvolvimento econômico, iniciado desde antes de 1914. Em 1929, dominavam 42% da produção industrial mundial (Hobsbawn, 2008) e eram, em larga escala, dependentes da economia europeia. A grande depressão, que vai ter seu pior período entre 1932-33, estava então anunciada desde o fim da guerra e com o enfraquecimento dos países europeus e o colapso das bolsas em 1929, os demais países, chamados então de terceiro mundo, foram arrastados juntos (Hobsbawn, 2008, p. 98):

Houve uma crise na produção básica, tanto de alimentos como de matérias-primas, porque os preços, que haviam deixado de ser mantidos pela formação de reservas como antes, entraram em queda-livre.

¹³ O aparelho foi inventado por Edouard Belin, em 1907, e servia para enviar imagens fixas por telefone. Foi aperfeiçoado pelos japoneses e nos dias de hoje o conhecemos pelo nome de *fax* (abreviatura de *fac-simile*).

Por outro lado, na contramão desta retração econômica, o jornalismo passava por sua idade de ouro. É justamente nestes momentos que a *informação*, matéria-prima dos jornalistas, torna-se um bem valorizado. As pessoas envolvidas nas produções destas revistas, jornais, agências, estavam, de alguma forma, circulando pelo centro do poder econômico e político, fazendo girar a informação pela demanda de interesse. Não é óbvio dizer, entretanto, que a concentração deste interesse não estava na esmagadora população sem emprego, que atingiu 23% da população norte-americana, 29% da austríaca ou 44% da alemã (Hobsbawn, 2008).

Juntamente com as consequências que atingiram mais de perto essa massa populacional desempregada em todo mundo – um dos motivos de surgir a *Farm Security Administration*¹⁴ – e os demais pequenos conflitos que eclodiram, na Irlanda (1919-1923), na Espanha (1936), o levante bolchevita na ex-URSS, enfim, todo o mundo oferecia ao fotojornalismo circunstâncias fenomenais para alimentar sua produção. Não que em anos anteriores isso não aconteceu, mas a fotografia nunca esteve tão preparada como naqueles anos.

Assim, após guerras, conflitos regionais, as evoluções tecnológicas das câmeras portáteis e sua propagação pelo mundo, os avanços no processo de impressão, o surgimento de meios de transmitir fotografias por telefone, o panorama para o fotojornalismo estava completamente alterado em relação às experiências de Fenton, lá em 1855.

Ressalta-se ainda que na primeira metade do século XX, a conjuntura econômica, política e tecnológica que alavancou os meios de comunicação, foi responsável pela ascensão da fotografia, usada de forma estratégica – no caso militar – propagandística, artística e jornalística, mas também consagrou um elevado número de fotógrafos que, a partir dos anos 30, aventuravam-se pelo mundo nas coberturas dos mais diferentes assuntos de interesse noticioso, fazendo aquilo que Hare, Fenton e muitos outros tinham iniciado quase cem anos antes.

¹⁴ Criado durante o *New Deal*, o projeto FSA (1935) tinha o intuito de fazer um levantamento fotográfico-documental sobre a realidade rural dos Estados Unidos. Do grupo contratado para o trabalho saíram nomes importantes para a fotografia moderna, entre eles Dorothea Lange e Walker Evans.

3. A Fotografia e a Cobertura de Guerra após 1945

Com o fim da Segunda Guerra o mundo entrou num período de reestruturação. No âmbito diplomático, numa combinação de acordos e resoluções, os países procuraram meios de protegerem-se e punir as nações derrotadas, principalmente a Alemanha.

Os Estados Unidos gozavam de larga vantagem com os resultados da guerra. Por um lado pelo conflito ter se concentrado praticamente em solo europeu, não destruindo suas cidades e fazendo com que diversos intelectuais, cientistas e artistas, perseguidos pelos nazistas, migrassem para o continente americano. Por outro, por terem desenvolvido e utilizado a bomba atômica, demonstrando ao mundo a força bélica incontestável que tinham sob seu poder.

No âmbito econômico, os Estados Unidos, que entraram os anos 30 numa dura depressão juntamente com as grandes potências mundiais, tornaram-se os grandes credores das nações europeias integrantes do bloco vencedor. Além de, no decorrer dos anos 40, conseguirem praticamente a auto-suficiência produtiva, dependendo minimamente de importação de bens de consumo. Para os norte-americanos, segundo Hobsbawm (2008, p. 57), o efeito econômico das duas grandes guerras deu-lhes “uma preponderância global sobre todo o século XX, e que só começou a desaparecer aos poucos no fim do século”.

A passagem quase ileso da Rússia pela Grande Depressão, que como a Alemanha conseguiu dar respostas positivas à crise, e sua participação na vitória contra o fascismo de Hitler, em 1945, fizeram o socialismo avançar em todo o mundo, principalmente nos países asiáticos, latino-americanos e do leste europeu (Hobsbawm, 2008). No entanto, os Estados Unidos, considerados a nação em melhores condições entre aquelas que participaram da guerra, rapidamente somaram esforços para evitar a larga expansão do socialismo. Em 1954, por exemplo, os Estados Unidos pagaram 78% dos gastos franceses na Indochina (Davis, 1974).

De 1945 em diante, “ocorreram 160 guerras de diversas proporções que até 1994 somaram cerca de 22 milhões de mortos” (Ehrenreich, 2000, p. 232). O cenário pós-

guerra ficou marcado pelo fim dos impérios e fim das colônias, em países da África, da Ásia e do Oriente-Médio.

A França, com os Estados Unidos e a Grã-Bretanha na retaguarda, enfrentou a revolução na Indochina (1946-1954). O império britânico perdeu o controle que tinha na Índia e enfrentou revoltas na Malásia e no Kênia (1948-1964), além de sair dos territórios palestinos, dando aos judeus o aval para criação do Estado de Israel (1948), que já havia sido prometido desde o acordo bilateral de esforços britânicos e judeus-europeus contra a Turquia, no decorrer da Primeira Guerra Mundial. Os governos imperialistas entraram em guerras isoladas com os países subdesenvolvidos por anos de colonialismo, enquanto seu próprio povo tentava voltar à normalidade.

A maioria da fotografia estava conquistada e grande parte desses acontecimentos foram registrados. Logo após o fim da Segunda Guerra o surgimento da agência Magnum¹⁵, em 1947, vem com a proposta de valorizar o fotógrafo independente, que escolhe temas e planeja as coberturas pensando no mercado editorial, com cada vez mais espaço para imagens. É também a total reestruturação do mundo que vai proporcionar a esses fotógrafos matéria-prima para seus trabalhos. Não apenas as consequências, mas também o desenrolar dos fatos (Magnum, 2009):

A primeira ação da Magnum foi dividir o mundo, espontaneamente, em flexíveis áreas de cobertura, com Chim na Europa, Cartier-Bresson na Índia e Oriente, Rodger na África, e Capa de modo mais geral e substituindo Bill Vandivert (um Americano que ajudou a fundar a Magnum mais depois saiu) nos Estados Unidos.¹⁶

Na Guerra da Coreia (1950-1953), no cenário inicial da Guerra Fria, os correspondentes já estavam familiarizados com o trabalho de campo em conflitos e os

¹⁵ A agência foi fundada em Paris pelos fotógrafos Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e David "Chim" Seymour, que descontentes com as reportagens que faziam para as revistas, resolveram propor eles mesmos trabalhos de seus interesses. Além de se unirem, colocaram algumas regras sobre a forma como seus trabalhos deveriam ser publicados.

¹⁶ "Magnum's first move was to divide the world, rather loosely, into flexible areas of coverage, with Chim in Europe, Cartier-Bresson in India and the Far East, Rodger in Africa, and Capa at large and replacing Bill Vandivert (an American who had helped found Magnum but soon dropped out) in the USA".

militares acostumados com a presença de fotógrafos em cima das ações das tropas, mas o controle daquilo que era produzido ainda persistiu.

É importante observar que os militares começaram a ganhar um “rosto”¹⁷ diante a opinião pública, como por exemplo o general Douglas MacArthur, que comandou as tropas norte-americanas na Coreia, por isso tinham de ter um cuidado com a imagem do exército na mídia, que atuava cada vez mais de perto. Para Pereira (2005, p.53):

Os jornais e a rádio (...) impunha aos militares uma obrigação maior de responder perante o público, particularmente em situações em que a acção militar era desencadeada em resultado de decisões políticas controversas.

O conflito no Vietnã foi sem dúvidas, “a primeira guerra amplamente reportada pela imagem”, televisiva e fotográfica (Pereira, 2005, p. 54) e ainda “uma linha divisória na história da participação da mídia em guerras” (Fontenelle, 2004, p.26). Apesar de não ser unânime entre pesquisadores e militares, as imagens produzidas na Guerra do Vietnã aumentaram seguidamente os protestos contra a guerra. O significado dos Estados Unidos no conflito foi colocado em dúvida, principalmente depois de 1968.

Para Howe (2002, p.31) “o Vietnã foi uma lição para o exército norte-americano. Resultou em controle e censura nos acessos para conflitos futuros”, como aconteceu durante a Guerra do Golfo (1991) e a Guerra do Iraque (2003). A Guerra das Malvinas (1982), conflito enfrentado pelos britânicos, foi a primeira a ter controle de cobertura da imprensa após a experiência no Vietnã. Os preconceitos com os jornalistas estavam acirrados e o controle foi intenso, começando pelo número de profissionais com acesso: “só 29 jornalistas e operadores foram autorizados a acompanhar a *task force* (...) e cuidadosamente seleccionados” (Pereira, 2005, p. 59).

Por princípio toda guerra é sanguinária, apesar de no fim do século XX começar a ser difundido a teoria duvidosa de *guerra cirúrgica*. Os traumas psicológicos da população são sequelas que se perpetuam por anos, as consequências econômicas e sociais são sempre difíceis de reparar e reconstruir cidades inteiras destruídas por bombardeios não é tarefa fácil.

¹⁷ Aspas minhas

No começo, quando Roger Fenton foi enviado pelo governo britânico à Criméia, apostava-se na fotografia pela sua força de persuasão para contrapor os artigos de William Howard Russel¹⁸, do *Times*, que reportava sobre “um exército que estava pobremente suprido, pobremente organizado, e mal equipado para as condições do clima dos Balcãs¹⁹” (Ruminski, 2007, p. 31). Portanto, Russel não receou os choques com os militares (Pereira, 2005). No Vietnã, com os princípios da Magnum já estabelecidos, os fotógrafos perceberam a força que o *ponto de vista* tinha e trataram de contar, cada um deles, sua própria história.

Para Ehrenreich (2000), a era do nacionalismo nos Estados foi marcada pela grande corrida armamentista e pelos esforços de integrar emocionalmente a população civil e militar. Iniciou-se no século XIX, mas desabrochou no partido nazista alemão, com seu exemplo mais bem sucedido, e continuou com toda força nos Estados Unidos²⁰. Para a autora, os governos militares tentavam estabelecer a crença de que o soldado é mais um no esforço do enorme contingente que irá defender a nação, na intenção de criar um laço heróico a ser atado pelo dever à pátria. Nesta perspectiva, é compreensível entender aquilo que Persichetti (2005) chamou de “militarização do fotojornalismo” em tempos de guerra, fenômeno que em certa medida é possível detectar na imensa maioria das fotografias da Primeira e Segunda Guerra.

Alguns motivos podem ser colocados para tentar entender essa postura estética. Como referido, os fotógrafos e jornalistas estavam engajados no esforço em favor das suas nações, seguindo relativamente um perfil do *soldado*, como explica Pereira (2005, p. 49):

A Grande Guerra é hoje vista como uma guerra brutal (...). Mas, na altura, o patriotismo geral dos editores e jornalistas, e o esforço de demonização dos adversários, conseguiu manter ainda uma imagem heróica da guerra.

¹⁸ Howard Russel cobriu a Guerra da Criméia para o jornal *Times*, de Londres. Esteve presente em outros conflitos, como a Guerra Civil Norte-Americana e a rebelião Zulu (1888). É considerado o primeiro jornalista de guerra, que antes tinha a tradição de ser relatada nos jornais por militares.

¹⁹ “(...) an army that was poorly supplied, poorly led, and ill-equipped for the conditions of the Balkan climate”.

²⁰ A título de curiosidade ver “Corações e Mentres” (1974), de Peter Davis. Essa mesma retórica nacionalista, que começa pela economia depois da quebra da bolsa de 1929, será levada ao extremo pelos líderes norte-americanos nas décadas de 60.

Na Segunda Guerra, a maioria dos jornalistas norte-americanos e dos demais países “adere de alma e coração ao esforço de guerra”, nem por isso amenizando os choques com os altos comandos do exército ou a censura e controle por parte dos militares (Pereira, 2005, p. 49). Igualmente, o teatro de operações era centrado nas cidades e acessos, nas movimentações pelo mar, ar e terra e estava acessível às portáteis câmeras dos fotojornalistas.

Para ter-se a idéia de como a imagem era estruturada no esforço emocional coletivo em favor do patriotismo – que de certa forma vai contaminar grande parte da imprensa – um veterano cinegrafista combatente norte-americano afirmou que, durante as batalhas no Pacífico, após os ataques à *Pearl Harbor*, perguntou ao Tenente-General Holland Smith se havia possibilidade deles carregarem armas, pois, segundo ele, fotógrafos e cinegrafistas não as usavam. A resposta do oficial seria algo próximo disto, segundo depoimento do próprio soldado (Brooks *cit. in* Schickel, 2000):

Não me importo se você tem filme nessa câmera, quero-a no campo de batalha o tempo todo, pois elas, com ou sem filmes, são como os olhos do mundo e não há covardes em frente a uma câmera.

Mas então o que faz essa mudança de perspectiva *heróica e institucional* para uma estética da violência no Vietnã, como referiu Sousa (2004)? Sem dúvida é uma questão complexa de responder, mas há dois motivos que importa ressaltar. Primeiro, o acesso irrestrito dos jornalistas proporcionado pelos militares. Segundo, o engajamento dos fotógrafos em produzir um fotojornalismo autoral.

É verdade que quase não houve restrições quanto ao trabalho da imprensa e a atitude dos jornalistas estava oscilando entre a tendência do esforço patriótico e uma abordagem crítica (Pereira, 2005). McCullin (2005) chegou a afirmar:

Se eu queria ir a algum lugar, chamava um oficial. Eu queria ir a uma batalha e precisava de um helicóptero, eles me arrumavam um.

Por outro lado, os próprios jornalistas atuavam como auto-censores, selecionando o tipo de material que iriam incluir nas reportagens com intuito de amenizar o choque. Segundo um estudo de Peter Braestrup (*cit. in* Pereira 2005 p. 57):

Entre Agosto de 1965 e Agosto de 1970, apenas três por cento das reportagens de televisão mostravam situações reais de combates com mortos e feridos visíveis no ecrã.

Tanto Sousa (2004) como Pereira (2005) concordam que não foi a televisão que criou o mito de que a guerra teria sido perdida por causa das imagens hostis que chegavam ao público. Ambos afirmam que foram os fotojornalistas que com a vantagem de carregarem câmeras pequenas em comparação com as equipes de televisão puderam produzir uma extensa cobertura. Desta forma, desenvolveram um olhar mais apurado e pessoal.

Sontag (2003) diz que a partir de Guerra do Vietnã é quase certo que as fotografias mais conhecidas publicamente não foram encenadas ou posadas como aconteceu com algumas imagens da Guerra de Secessão e da Segunda Guerra²¹, fenómeno que em certa medida criou desconfiança na veracidade das imagens de guerra.

Pode-se, parcialmente, dizer que isso é correto. O exemplo da imagem das crianças correndo em desespero feridas por *napalm* feita por Huynh Cong Ut, que tornou-se um ícone daquele conflito, ilustra aquilo que afirma a autora. Porém, outras fotografias podem colocar a afirmação em dúvida.

A cena fotografada por Eddie Adams no momento exato no qual o comandante da polícia sul-vietnamita atira contra um prisioneiro (Fig. 6) é uma nítida encenação do oficial em frente às câmeras²². O disparo na têmpora que tirou imediatamente a vida daquele homem foi realizado no meio da rua, com a presença próxima dos jornalistas, que iam logo atrás. Sontag (2003, p. 52) avalia que “ele não teria cumprido a execução sumária ali, se eles (a imprensa) não estivessem dispostos a testemunhá-la”.

É possível, porém, alegar que essa imagem não foi alterada, como algumas fotos de Alexander Gardner, mas a história de outra fotografia constata interferências

²¹ No documentário *Shooting War: World War II Combat Cameramen*, de Richard Schickel, depoimento do cinegrafista combatente Ed Montagne revela que seu colega, John Huston, costumava mobilizar agrupamentos de soldados para simular batalhas, sendo ele mesmo quem atirava granadas para dar mais realidade as cenas que captava.

²² A cena foi também filmada pela rede de televisão NBC (Brewer, 2005). Faz parte do documentário “Corações e Mentres” (1974), de Peter Davis.

similares às de Gardner. O inglês Donald McCullin nunca negou o fato de ter construído a composição da fotografia de um homem morto ao lado dos retratos que carregava em sua carteira (Fig. 07). O fotógrafo relata que naquele dia tinha visto dois soldados tentando saquear o vietnamita, já morto no chão. Antes de tirar a fotografia, viu-os abrindo sua mochila, jogando fora seus pertences e depois rindo dos retratos (Howe, 2002).



Fig. 06 – Eddie Adams, 1968 (Brewer, 2005, p. 318)

McCullin, por achar a cena injusta, compôs a fotografia verticalmente para enfatizar os pertences pessoais do soldado, após ajeitar tudo a sua maneira. Afirma ainda que com isso mostrou compaixão pelo sacrifício daquele soldado: “soldados mortos não podem mais falar, porém eu posso falar por eles” (*cit. in* Howe 2002 p. 126). Seu depoimento é uma amostra de como os fotógrafos se envolveram na cobertura do Vietnã e a maioria deles seguiram à risca a frase de Robert Capa: “se suas fotografias não são suficientemente boas, é porque você não se aproximou o bastante”²³ (Lacayo e Russel, 1995, p. 88).

²³ “If your pictures aren’t good enough, you’re not close enough”



Fig. 07 – Donald McCullin, 1968 (Howe, 2002)

Igualmente, nos anos 60, surgiu nos Estados Unidos um tipo de jornalismo que transformou a forma de cobertura de notícias. A partir da Primeira Guerra os jornalistas vinham seguindo o modelo generalista descritivo, que valoriza mais a clareza e a concisão da informação do que a componente analítica. Apesar de que, segundo Schudson (apud Sousa, 2006), o uso da análise no jornalismo norte-americano tem raízes no jornalismo político feito pelos jornais de referência a partir dos anos 20.

De qualquer forma, as mudanças culturais ocorridas na década de 60 e a saturação do modelo formal de escrever as notícias fizeram surgir o movimento do Novo Jornalismo, que trouxe para a rotina das redações a abordagem subjetiva, o processo de investigação e análise das informações. De acordo com Sousa (2006, p. 91):

No Novo Jornalismo, o jornalista procura viver o ambiente e os problemas das personagens das histórias, pelo que não se pode limitar aos seus aspectos superficiais.

Os trabalhos fotojornalísticos deste período também foram afetados. Em paralelo, a maioria das publicações aderiram ao ensaio fotográfico para abordar temas mais profundos e de interesse generalizado. O *design* dava privilégios às fotografias, que vinham acompanhadas de um texto curto, contextualizador. Para Lebeck e Dewitz (2001, p. 274), “as legendas curtas forçavam o leitor observar e apreciar, em detalhes, as

fotografias juntas de um modo associativo²⁴. É nítido portanto que as edições buscavam aproximar o fotojornalismo a esse novo espírito.

Revistas como a *DU*, *Sunday Times Magazine*, *National Geographic*, *Look e Life*, publicaram diversos exemplos de foto-ensaios, emergindo fotógrafos e seus trabalhos, que caracterizavam-se pelo envolvimento com o tema, desenvolvido com tempo e proximidade. A exemplo disso, pode-se citar as reportagens fotográficas de Bruce Davidson, sobre as gangues do Brooklin, *Brooklin Gang*, e de Brian Brake, feita na Índia, *Approaching Mousson*, que foram publicadas nas revistas *DU* e *Paris Match*, respectivamente (Lebeck e Dewitz, 2001; Panzer, 2006).

Assim, as importantes coberturas do Vietnã foram resultados, além das fatuais tragédias e massacres civis, de anos de envolvimento dos fotógrafos com os soldados e a população, buscando satisfazer esses modelos de publicações. A fotógrafa francesa Catherine Leroy, por exemplo, cobriu o conflito por dois anos, trabalhando para agências e revistas (Howe, 2002). Pereira (2005, p.56) afirma que no Vietnã:

Os jornalistas eram livres para cobrir tudo o que quisessem, e os seus textos, fotografias e filmes, não passavam por qualquer revista de segurança.

Assim, o livre acesso e envolvimento humano acabaram contribuindo para que as fotografias fossem resultado de uma complexa equação entre percepção cultural do país, contradições da propaganda anti-comunista feita pela Casa Branca e a desastrosa situação do exército norte-americano, que não conseguia controlar o conflito. Fica evidente que o espírito envolvente, pessoal, narrativo e contestador do *New Journalism* também influenciou a maneira de abordagem das reportagens fotográficas.

É importante ressaltar que o Vietnã foi o primeiro *longo* conflito no qual os Estados Unidos envolveram-se após a Segunda Guerra e era justamente para impedir a influência soviética na região, em tempos de Guerra Fria. A interferência norte-americana aconteceu sob pretexto de terem sofrido dois ataques em navios destróieres atracados no golfo de Tonquim, em 1964. Segundo Ramonet (2003b), “mais tarde se saberia (...) que o ataque do Golfo de Tonquim fora pura invenção”. Desta forma, as

²⁴ “The short captions forced the observer to take a close look and to join the photographs together in an associative way”.

intenções de Washington eram impedir a tentativa de eleições entre os dois Vietnãs, pois havia a possibilidade de vitória de Ho Chi Minh, popular líder comunista.

Portanto, pode-se dizer que o acesso irrestrito, a vivência cultural longa numa mesma sociedade e as contradições políticas do governo em relação às causas de guerra, fazendo do comunismo um *monstro* sem identidade e uma ameaça ao *american way of life*, acabaram tornando-se vantagens para os fotógrafos e marcaram as diferenças de abordagem em relação às coberturas de guerras anteriores.

Cabe lembrar que toda a máquina de propaganda feita por Hitler na Segunda Guerra foi depois desmentida pelas imagens dos campos de concentração; assim, reforçou-se no pós-guerra a equivocada idéia da luta do *bem* contra o *mal*. Nos anos 60, os Estados Unidos tentaram usar o mesmo esquema de propaganda para difundir idéias anti-comunistas. Porém, no caso do Vietnã, “as atrocidades estavam a ser perpetradas pelo nosso lado” diz Summers (1982 *cit. in* Pereira 2005 p. 56).

Por meio da câmera fotográfica, o desespero da população e dos soldados, o descontrole e os exageros dos norte-americanos tornaram-se iconografias, revelando um Vietnã comunista com perfil contraditório ao da propaganda política da Casa Branca.

3.1. Imprensa e Militares no pós-Vietnã

Após as experiências com a Guerra do Vietnã, os Estados Unidos começaram a adotar meios para controlar o acesso dos jornalistas nas zonas de conflito. A invasão de Granada (1983) seria uma das primeiras com o sistema de *pool*²⁵, organizado e oficial, para garantir o fluxo controlado de informação. No início do confronto cerca de 600 jornalistas chegaram voluntariamente à Barbados para a cobertura, mas nenhum deles seguiu com as tropas para a ilha (Rodriguez, 2004).

Após protestos dos editores, apenas 12 selecionados foram escoltados pelo exército, sendo que os jornalistas que tinham recursos próprios para chegar à Granada –

²⁵ Segundo o dicionário Oxford, entre os significados da palavra *Pool* há: um grupo de pessoas disponíveis para trabalhar quando preciso (*a group of people available for work when needed*).

e seguiram sem autorização – foram detidos pelos militares. Somente no fim dos combates mais profissionais foram levados, com permissão de ficarem uma noite (Oehl, 2004; Pereira, 2005).

A censura fez os editores recorrerem à Primeira Emenda da constituição norte-americana, onde diz ser proibido qualquer tipo de ação que limite a liberdade de imprensa. O caso foi parar no Supremo Tribunal e diante disso os militares criaram um *pool* permanente chamado de *Department of Defense National Media Pool (DNMP)*, a ser convocado para as coberturas. Era formado por representantes das “redes de televisão e de rádio, revistas e 26 grandes jornais” (Pereira, 2005, p. 63).

Anterior à Granada, em 1982, o governo britânico teve a primeira experiência pós-Vietnã ao restringir e controlar o acesso de jornalistas no conflito nas Malvinas. Como referido, 29 jornalistas foram autorizados a acompanhar o exército e apenas 17 tiveram mesmo na cobertura (Pereira, 2005). O que pareceu ser privilégio foi pago com total controle da produção e com atraso no envio das notícias mais urgentes, pois para mandar as reportagens às redações os jornalistas dependiam do suporte técnico montado pelo exército, que boicotavam notícias consideradas inconvenientes e corrigiam outras.

Segundo Knightley (*cit. in* Pereira, 2005, p. 60):

As regras eram muito simples – controlar o acesso aos combatentes, excluir os correspondentes neutrais, censurar os correspondentes britânicos, e garantir o apoio no campo e em casa em nome do patriotismo.

Na invasão do Panamá, em 1989, o Pentágono convocou o *DNMP*, mas o número de jornalistas independentes que conseguiu chegar ao país mostrou o fracasso do sistema. Os jornalistas do *pool* tinham a tarefa de passar informações para os demais órgãos de imprensa, atitude que as empresas excluídas logo contestaram. A pressão entre militares e a imprensa perdurou até a Guerra do Golfo, sendo que no Panamá, “não houve fotografias ou testemunhas das três batalhas do primeiro dia, quando 23 soldados norte-americanos foram mortos e 265 feridos²⁶” (Rodriguez, 2004, p. 59).

²⁶ “There were no pictures or eyewitness accounts of three battles the first day, in which 23 US soldiers were killed and 265 wounded”.

Os conflitos que ocorreram nos anos 80 pouco significaram para o avanço do fotojornalismo de guerra. Os profissionais, que ao conseguirem o privilégio de estar nas listas dos *pools*, estavam fadados a seguir as regras dos militares, portanto a todo momento dependiam tecnicamente do exército e ficavam suscetíveis à censura e ao controle. Para Sousa (2004, p. 205), as ações militares nas Malvinas, na invasão de Granada e no Panamá tiveram uma cobertura fotojornalística incoerente:

As fotos não eram tão quentes como o que representavam. A essência do fotojornalismo de guerra perdeu-se.

Oehl (2004) defende que as diferenças culturais e de interesses existentes entre a corporação militar e os órgãos de comunicação são fatores que causam o choque entre as duas instituições. Por causa disso, acabaram por fazer o exército norte-americano criar sistemas de aproximação entre os dois mundos. Esse fenômeno ocorreu gradualmente depois do Vietnã, quando, segundo ele, ficou comprovado um número enorme de jornalistas sem conhecimento do universo militar e pouca experiência de cobertura em situações de combate.

Na guerra no Vietnã, segundo Oehl (2004), 5 mil jornalistas de seis diferentes países estavam trabalhando ao mesmo tempo e o exército tentou acolher a todos, mas não esperava a falta de experiência dos profissionais para lidar com assuntos militares. Para ele, “a espantosa diferença filosófica entre as duas instituições faz deles (jornalistas e militares) improváveis companheiros²⁷” (Oehl, 2004, p. 39).

Assim, o sistema de *pool* evoluiu para o sistema que conhecemos hoje como *embedded*, mas não excluiu totalmente os *pools*. O sistema *embedded*, ou no jargão jornalístico em português *enlistado* ou *embutido*, prevê que o jornalista tenha contato com as rotinas militares e treinamento em combate simulado. O sistema foi usado para jornalistas que cobriram a invasão do Iraque em 2003.

Na Guerra do Golfo (1991), conhecida como *Desert Shield/Storm*, o Pentágono recorreu novamente ao sistema de *pool*, apesar das críticas dos editores, e chamou os membros do *DNMP*. Os órgãos de comunicação excluídos não esperaram por novas decisões do alto comando militar com receio de ficarem dependentes dos *pool reports* e

²⁷ “The glaring philosophical differences between the two institutions make them unlikely bedfellows”.

das informações do departamento de Relações Públicas do Pentágono. Assim, fizeram como no Panamá e enviaram jornalistas para Arábia Saudita por meios próprios (Oehl, 2004).

Porém, os profissionais que não seguiram as condições impostas pelos militares foram detidos ou excluídos. A fotógrafa francesa Isabelle Ellson, por exemplo, ao ignorar as regras, teve acesso negado aos *briefings*²⁸ e informações vindas dos porta-vozes militares (Pereira, 2005, p. 71):

Praticamente todos os repórteres *freelancer* que tentaram atingir as linhas da frente das tropas americanas, acabaram por ser presos, incluindo enviados de órgãos tão influente como o *New York Times*, do *Washington Post*, de *Associated Press*, e outros, e ameaçados de perderem a sua acreditação.

No começo do ataque, Washington recusou-se a dar informações sobre as extensões dos danos causados pelas bombas, havendo também limitação de acesso aos militares que retornavam das missões. O general Norman Schwarzkopf, que serviu no Vietnã, era o responsável no comando central da operação mediática e restringiu-se a dar entrevistas aos repórteres que ele gostava. Mesmo os demais oficiais atendiam apenas os jornalistas que estavam diretamente responsáveis (Oehl, 2004; Pereira, 2005).

Assim, o trabalho da mídia foi totalmente controlado e tudo tinha de ser revisado. Os membros do *pool* não tinham acesso a quase nada e não puderam ter uma visão clara daquilo que se passava nos campos de batalha. Oehl (2004, p. 47) lembra que “líderes militares experientes continuavam com suspeitas da mídia²⁹” e essa suspeita ocorria também por causa do avanço das tecnologias, “que permitiam a transmissão mais rápida de reportagens³⁰ (...)”.

Por isso, qualquer movimento dos jornalistas era vigiado. Os militares mantinham acompanhantes para cada equipe ou profissional e fiscalizavam de perto o que era enviado às redações. Dos 1.600 jornalistas que estiveram na Arábia Saudita para cobrir a guerra, apenas 159 tiveram acesso aos campos de batalha. Outro motivo das restrições impostas era o receio de que as imagens em campo pudessem mostrar os

²⁸ Nome em inglês para “coletiva de imprensa”.

²⁹ “Senior military leaders remained suspicious of the media.”

³⁰ “that allowed for more rapid transmission of stories (...)”.

efeitos devastadores dos armamentos militares modernos (Fontenelle, 2004; Pereira, 2005).

Para Sousa (2004) a manipulação aberta da cobertura por parte dos militares e a inércia dos meios de comunicação mais fortes – beneficiados pelos *pools* – ao aceitar as regras e manter a agenda com os *briefings* militares com pouco, ou quase nada, de contestação, demonstravam que o jornalismo de guerra passava por uma crise séria.

Num estudo feito sobre as imagens publicadas em revistas norte-americanas sobre a cobertura da guerra no Golfo (1991), no Afeganistão (2001) e no Iraque (2003), Griffin (2004) observou que 23% de todas as fotografias sobre o conflito no Golfo eram um conjunto de imagens do arsenal militar, geralmente reproduzidas de catálogos e materiais promocionais. Em seguida, representando 14%, vinham as fotografias dos preparativos para guerra, desde os treinamentos militares até os acampamentos nas regiões estratégicas para o combate. Por outro lado, fotografias que mostravam o conflito real não atingiram 3% do total publicado. Para Griffin (2004, p. 5):

O efeito geral foi para publicitar e celebrar o alcance e a extensão da tecnologia e do poder militar dos Estados Unidos, sem na verdade oferecer muita cobertura fotojornalística das atividades em andamento no Golfo³¹.

Segundo Sousa (2004, p. 208), que compartilha da mesma opinião, os parâmetros temáticos da cobertura seguiram em concomitância com as guerras cobertas anteriormente, com ressalvas para o excesso na catalogação fotográfica do arsenal bélico militar:

Por um lado, esta situação pode levar-nos a pensar em hipotéticas ações de propaganda desenvolvidas pelas relações públicas militares com objetivos como o de desviar a atenção dos custos humanos do conflito; por outro lado, pode levar-nos a refletir sobre o papel desempenhado pela indústria bélica e pelos estados que se dedicam à produção e comercialização de armas, quer no conflito em si (...), quer no jornalismo de guerra.

Para somar com esse esforço de propaganda, os militares disponibilizaram imagens dos bombardeios captadas com câmeras montadas nos aviões e nas bombas,

³¹ “The overall effect was to advertise and celebrate the scope and reach of US military technology and power, without actually providing much photojournalistic coverage of ongoing activities in the Gulf”.

tentando demonstrar a alta precisão dos ataques. No começo a imprensa ficou eufórica com as cenas espectaculares (Fig. 8), pois foram essas fotografias e filmagens, juntamente com a transmissão ao vivo da *CNN*, que mais tarde marcariam o conflito como a guerra *high tech*. Mas depois, com episódios onde apareceram vítimas civis, a exemplo do bombardeamento que atingiu o abrigo *Al Amiriya*, a imprensa percebeu que estava sendo usada e enganada, mesmo assim quase nada pode ser feito para alterar a situação.

Mais grave ainda foi a constatação, depois da guerra, de que as imagens militares das bombas de precisão que entravam por chaminés e mísseis controlados percorrendo alvos pelas ruas de Bagdá foram produzidas por computação gráfica e a Força Aérea norte-americana reconheceu que 75% das bombas lançadas não atingiram seus alvos, desmentindo a versão de guerra cirúrgica. Para Pereira (2005, p. 84), “a imagem da Guerra do Golfo que chegou ao público foi assim contida dentro dos parâmetros definidos na Casa Branca”.

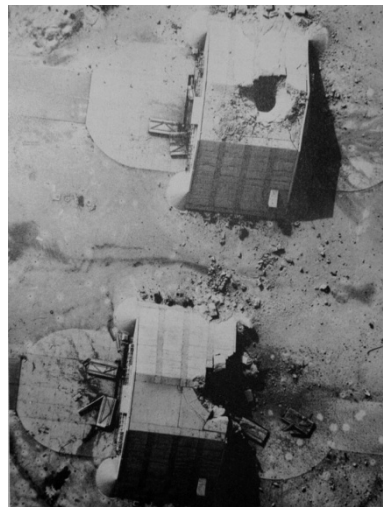


Fig. 08 – Instalações iraquianas atingidas por ataques norte-americanos
The Military Picture Library, 1991 (Brewer, 2005, p. 360)

Sem dúvidas, no Golfo, a televisão marcou para sempre a forma de mostrar a guerra, seja com as emblemáticas imagens cedidas pelos militares ou com suas próprias, que eram captadas e transmitidas ainda frescas, no calor do acontecimento. Mas, é importante ressaltar que as reportagens televisivas, pelas características de produção, recorrem demasiadamente a simplificação das informações e em vários casos correm o risco de tornarem-se redutoras (Pereira, 2005).

O acontecimento que marcou as relações entre os meios de comunicação e os militares na cobertura de guerra foi a transmissão da rede norte-americana *CNN*. No dia 17 de Janeiro de 1991, a emissora transmitiu, em tempo real, imagens dos primeiros bombardeamentos aéreos em Bagdá. O correspondente Peter Arnett e sua equipe foram alguns dos poucos jornalistas que conseguiram permanecer em Bagdá no início dos ataques.

Em termos de comparação, na Segunda Guerra, filmes feitos pelos cinegrafistas combatentes treinados pelo exército eram exaustivamente passados nos cinemas norte-americanos, sendo que alguns documentários chegaram a ganhar a cobiçada estatueta da academia de cinema norte-americana (Schickel, 2000).

Apesar de terem um tom de propaganda ou de ficção cinematográfica, era uma forma da população visualizar a guerra. Esses filmes não tinham o *timing* noticioso, que vai aparecer somente no Vietnã com a entrada da televisão nos campos de batalha. No Golfo, a televisão abriu “a era da guerra *live* – ‘em directo’”, como afirma Pereira (2005, p. 67). Em parte graças a evolução da conexão via satélite, desenvolvida a partir dos anos 60.

A tríade *jornalistas-militares-público*, que iniciou-se em 1855 e avançou com as tecnologias no século XX, foi totalmente alterada com a experiência sem igual da guerra ao vivo – paradigma que será superado apenas pelo surgimento da Rede Mundial de Computadores.

3.2. A Era Digital da Fotografia: Crise no Kosovo e *Operation Iraqi Freedom*

Se a Guerra no Golfo ficou marcada, em termos comunicacionais, pela possibilidade de transmissão de imagens ao vivo na televisão, quando eclodiu a crise no Kosovo, em 1999, a *Web* entrou em cena. Desde o uso da conexão de telefones via satélite nos anos 60 que as notícias de guerra não encontravam um novo meio tecnológico para facilitar seu escoamento.

Tivessem intuito de propaganda ou de escapar da censura sofrida pelos meios convencionais, as informações sobre os ataques à Belgrado fomentaram as discussões ficando disponíveis em sites criados por ambos os lados do conflito (Bieber, 2000; Pereira, 2005). Acima de tudo, o surgimento da *Web* abriu a possibilidade de haver outro formato de difusão de notícias, que veio consolidar-se anos depois. Mas, durante o conflito no Kosovo mostrou a que veio: um sistema de comunicação híbrido, por onde as informações personalizadas e não oficiais podem ser distribuídas.

O surgimento da *World Wide Web* aconteceu em 1989, para uso da comunidade acadêmica e veio tornar-se alvo das grandes empresas de comunicação somente em 1994³². Assim, quando começou a guerra no Kosovo já existia um razoável contingente de jornais que tinha criado suas versões on-line e, claro, usuários familiarizados com o sistema.

No Golfo, a tecnologia de transmissão de dados por telefone conectados por satélites possibilitou a dinâmica do fluxo de informação, porém o controle dos militares foi intenso, como visto. E devido aos altos custos, apenas os jornalistas subsidiados pelas empresas de comunicação e pelo exército tiveram acesso.

A transmissão de fotografias por telefones conectados por satélites começou em 1967³³ com a *The Associated Press*, mas o processo de digitalização da fotografia analógica era laborioso e ocupava muito tempo dos fotógrafos. Era preciso revelar os filmes em laboratórios portáteis, montados em locais improvisados, digitalizar os negativos e transmitir um mínimo de fotografias por causa do tempo de envio, sempre longo devido ao processo de digitalização e à baixa qualidade de conexão³⁴. Obviamente que após esse processo a qualidade final da imagem era prejudicada, talvez por isso a revista *Newsweek* até 1992 mantinha o procedimento de receber os rolos de filmes com trabalhos de seus fotógrafos por passageiros de vôos que seguiam para Nova Iorque (Panzer, 2006).

³² Assunto desenvolvido no próximo capítulo.

³³ As transmissões eram feitas pelo sistema telefoto (aperfeiçoamento do belinógrafo). A primeira transmissão de uma fotografia digital ocorreu em 1988 (Sousa, 2004), durante a cobertura do Paris-Dakar, pela *Agence France Presse*. O autor refere-se à fotografia tirada direto pelo modo eletrônico.

³⁴ Processo experimentado por esse autor com aparelho *Leafax* nos anos de 1998 e 1999, quando trabalhou como fotojornalista na sucursal da *Folha de S. Paulo*, na cidade de São José dos Campos, em São Paulo.

Com a conexão de computadores em rede o canal de distribuição de informação tornou-se gradualmente mais acessível e menos dispendioso, mas apenas viável para a fotografia com a digitalização de todo o processo. Apesar disso, em 1996 surgiu a primeira experiência de colocar on-line um ensaio fotográfico de guerra. O *NYTimes.com* publicou as fotografias de Gilles Peress com título *Uncertain Paths to Peace* (Fig. 9), sobre o conflito na Bósnia (Panzer, 2006).

O conflito no Kosovo (1999), que envolveu a OTAN³⁵ e a antiga República Federal da Iugoslávia, liderada por Slobodan Milosevic, marcou a troca de transmissão de informação entre meios de comunicação oficiais e independentes. Durante a guerra o número de computadores conectados à Internet na Iugoslávia subiu de 25 mil para 55 mil. As páginas on-line da *CNN* receberam milhões acessos, outras mídias convencionais complementaram suas publicações com informações vindas da *Web*. No lado sérvio e albanês, os sites tentavam atrair a atenção da audiência estrangeira com publicações em língua inglesa (Bieber, 2000).

Segundo Bieber (2000), com a lei de censura imposta pelo parlamento iugoslavo e controlada com severas multas proibindo a redistribuição de reportagens estrangeiras no país, muitos meios de comunicação independentes tiveram de fechar as portas ou passaram a funcionar na clandestinidade, em Montenegro. Com esse cenário, a *Web*, que começou a funcionar naquele país em Julho de 1992, tornou-se uma fonte de informação alternativa.

A utilização em massa de fotografias no sistema on-line ainda não ocorria nesta época e apenas as empresas jornalísticas investiam de forma experimental no novo meio. Os custos de uma máquina digital profissional na década de 90 chegavam a US\$ 20 mil, capacidade para investimento de poucos meios de comunicação (Giacomelli, 2000). Os equipamentos eram pesados, lentos e produziam arquivos com qualidade reduzida, por isso sofriam restrições por grande parte dos profissionais, apesar de as empresas apostarem na rentabilidade, possível com a venda mais ágil das imagens, e numa forma de encurtar os gastos com filmes e manutenção de laboratórios.

³⁵ Organização do Tratado do Atlântico-Norte



Fig. 09 – Reprodução da página on-line do *NYTimes.com*, de 1996, com fotos de Gilles Peress. (Panzer, 2006, p. 30)

A evolução tecnológica vai ocorrer apenas a partir do ano 2000. Mesmo assim, foi primeiro as agências de notícias que investiram na transposição do analógico para o digital, uma vez que a rapidez de processamento e envio de fotografia são prioridades para seus sistemas de trabalho (Giacomelli, 2000). Sabe-se que nos anos 90 as conceituadas empresas de fotografia passaram a investir no mercado digital profissional, mas somente em 1994 e em 1996 os modelos foram realmente testados em eventos de impacto noticioso³⁶. Primeiro, compartimentos digitais foram adaptados às tradicionais câmeras analógicas e colocadas à disposição dos profissionais na Copa do Mundo de 1994, em caráter experimental.

Depois, em 1996, a agência *The Associated Press* fez a cobertura do final do campeonato de futebol americano *Super Bowl*, no Arizona, usando somente câmeras digitais do modelo NC 2000, produzidas a partir de um consórcio entre a agência, a

³⁶ Modelos de *Still Electronic Cameras*, ou *Analog Electronic Camera*, foram antecessoras das câmeras digitais na década de 80, como a Mavica (1981), a Fujix DS-XI (1989), a Nikon QV-1000C (1988) e a Canon RC-701 (1986). Devido ao custo elevado desses equipamentos, alguns foram produzidos apenas para o mercado profissional.

Nikon e a Kodak. Seis meses depois, a Olimpíada de Atlanta foi palco de mais testes (Giacomelli, 2000).

Das fases do jornalismo on-line sugeridas por Mielnickzuk (2003), foi na segunda que a fotografia começou a ser utilizada, ainda em tamanhos reduzidos e sem hiperligações. As lentas conexões da *Web* deste período ainda não tinham a capacidade de fazer circular fotografias com qualidade e definição, por isso as primeiras experiências foram com imagens em *pop-ups*³⁷ em 1994 e exemplos como o ensaio de Gilles Peress, no *NYTimes.com* (Munhoz, 2007; Panzer, 2006).

Além disso, em termos de investimento tecnológico em fotografia para encurtar os constrangimentos com o tempo na edição diária dos jornais, os anos 90 ficaram marcados pelo processo de capitação mista, que consistia em usar equipamentos para *escanear* as fotografias a partir do negativo (Giacomelli, 2000). Neste período, o processo foi uma saída que conseguiu superar os problemas das máquinas digitais disponíveis e garantir a qualidade final da imagem impressa.

Em 2003, tanto a realidade da fotografia digital como a da *Web* já eram diferentes. Entre 1999 e 2001 a Nikon e a Canon lançaram no mercado profissional equipamentos que não vinham mais acoplados às máquinas profissionais comuns, tinham disparo entre 3,5 e 5 fotos por segundo, chegavam a quase 3 megapixel de qualidade maior da imagem e eram compatíveis com lentes e acessórios das analógicas. O mercado foi invadido por uma série de lançamentos de modelos: Nikon D1, D1H e D1X; Canon D30 e EOS 1D. De 2002 em diante, todos os anos seguiram-se iguais, com dezenas de lançamentos não somente dessas marcas. Outras empresas tradicionais no mercado convencional de fotografia passaram a desenvolver seus modelos.

Portanto, a partir de 2000, a qualidade e desempenho das máquinas digitais profissionais já eram satisfatórias para enfrentar contratempos usuais que os fotojornalistas costumam ter durante os trabalhos. Freund (2001, p. 126), lembra que:

³⁷ Janela extra que abre no navegador ao visitar uma página

os fotógrafos tendem a ser pessoas de temperamento difícil que vivem em contínua tensão já que sua tarefa não é fácil. Quase todos trabalham em situações difíceis, frequentemente muito penosas³⁸.

Em 2003, o processo tecnológico da câmera entra em sintonia com a realidade do fotojornalismo e “a tecnologia (digital) assegura que os profissionais nunca percam um disparo decisivo³⁹” (Canon, 2009).

i. Uma fotografia histórica: Bagdá bombardeada

Na madrugada de 20 de Março de 2003, o governo dos Estados Unidos, liderados por George W. Bush, cumpriu o ultimato dado ao presidente Saddam Hussein e iniciou os bombardeios à capital Bagdá. Dos 180 jornalistas que estiveram no hotel Palestine para acompanhar a guerra do lado iraquiano, nem todos presenciaram o início dos ataques naquela madrugada (Varella, 2009).

Num artigo publicado on-line em 19 de Março de 2007, no jornal inglês *The Guardian*, Walker (2007) afirma que dois fotojornalistas fizeram a fotografia que tornou-se o ícone do começo da guerra. Segundo ele, o fotojornalista franco-libanês Patrick Baz da *Agence France Presse* (Fig. 11) e um *freelancer* de origem síria, cujo nome não é citado, foram os dois únicos a fotografarem o momento inicial dos ataques. Porém, um terceiro fotojornalista, brasileiro, não mencionado no artigo, passou a madrugada na janela do Palestine e também fotografou os primeiros bombardeios.

Kosoy (2007, p. 67) lembra que “a consagração de um profissional (...) é sempre resultante de um processo seletivo que é, por sua vez, ideológico”. O autor enumera ainda diversos critérios que levam os historiadores a selecionar certos nomes como exemplificação dos “melhores”⁴⁰, entre eles aqueles “que atenderam às clientelas

³⁸ “(...) los fotógrafos suelen ser gente de temperamento susceptible que vive en continua tensión ya que su tarea no es fácil. Casi todos trabajan en circunstancias difíciles, a menudo muy penosas”.

³⁹ “The technology ensures that professionals never miss a decisive shot”

⁴⁰Aspas do autor

mais sofisticadas (...)” ou aqueles que “achavam-se mais próximos dos mandatários políticos e econômicos”.

Dito isso, viu-se a necessidade de complementar o lapso de informação em Walker (2007) e contribuir para o percurso natural da história da fotografia de guerra, incluindo na seleção a perspectiva lusófona e latino-americana. É importante ressaltar ainda que abordar o tema neste estudo vem tentar evitar a concepção falha dos modelos clássicos da história da fotografia, como define Kossoy (2007), que tendem a seguir uma visão estreita e elitista como padrão de historicidade.

O atual editor de fotografia do jornal *O Estado de S.Paulo*, Juca Varella, que em 2003 trabalhava para o jornal *Folha de S.Paulo*, foi o fotojornalista enviado especial para a cobertura e fotografou o início da guerra. Patrick Baz, como trabalhava para uma agência de notícias, distribuiu sua fotografia para os jornais do mundo todo, enquanto a de Varella foi usada, com exclusividade, na capa do diário brasileiro.

Bagdá começou a ser bombardeada no início da manhã. Varella preferiu posicionar-se na janela e esperar o início da guerra ao invés de proteger-se no *bunker* improvisado do Palestine, onde a maioria dos jornalistas estava (Varella, 2009). A imagem capturada mostra uma bola de fogo sobre um prédio da cidade. Não tem o impacto que as imagens de guerra costumam causar, mas representa um momento histórico e seu valor jornalístico é incontestável (Fig. 10). O repórter Sérgio Dávila, que acompanhou Varella na cobertura descreve as cenas do primeiro bombardeio como sendo “de certa forma frustrantes para nós, que, da varanda, esperávamos o fim dos tempos” (Dávila, 2003, p. 38).

Para a cobertura, Varella levou duas câmeras digitais Kodak Pro DCS520⁴¹, diversas lentes, dois flashes, computador portátil e um satélite móvel alugado em Londres, da empresa *Inmarsat*. O fotógrafo afirma que o equipamento teve de ficar escondido (Varella, 2009):

Foi com esse equipamento que comunicávamo-nos com o Brasil, informávamo-nos via Internet e transmitíamos nossas matérias. Esse equipamento foi mantido escondido por nós em um duto de ventilação em

⁴¹ Ou Canon EOS D2000, ambas produzidas em 1998 pela parceria entre as empresas Kodak e Canon.

nosso apartamento no Palestine (aptº 1104), no 11º andar, durante toda a cobertura.

Por volta das 5h30 as primeiras bombas começaram a atingir a cidade e em pouco tempo a fotografia feita por Varella estava na redação da *Folha de S.Paulo* (Varella, 2009):

Depois de uns 15 minutos de ataque eu consegui aquela foto (...). Como era a melhor que eu tinha feito até então, conectei meu notebook Macintosh ao satelital e comecei a transmissão. Do momento que fiz a foto até que ela chegasse à redação não demorou mais do que uns 10 minutos.

Desde a invasão do Afeganistão, em 2001, no cenário inicial da guerra norte-americana contra o terrorismo, que tem sido recorrente o uso de satélites móveis entre os fotojornalistas para conexão à *Web*. Quando a invasão do Iraque ocorreu dois anos depois as “imagens digitais viajavam até os sites que as aguardavam, tão logo as exposições eram feitas⁴²” (Panzer, 2006, p. 31).



Fig. 10 – Foto de Juca Varella, para *Folha de S. Paulo*. Início dos bombardeios em Bagdá, 20 de Março de 2003. Fonte: FolhaImagem⁴³



Fig. 11 – Foto de Patrick Baz, para AFP. Início dos bombardeios em Bagdá, 20 de Março de 2003 (Walker, 2007).

⁴² “digital images travelled back to waiting websites as soon as exposures were made”.

⁴³ Usada com permissão do autor.

3.3.O *Embedded Media Program*

Todo o período da Guerra no Iraque, desde Março de 2003 até os dias de hoje, ficou marcado pela cobertura jornalística por meio do sistema *embedded*, que ora foi visto com dúvidas e necessidade de debate (Fontenelle, 2004; Oehl, 2004), ora como sendo bem sucedida e o futuro das relações entre militares e jornalistas (Rodriguez, 2004; Starnes, 2004; Paul e Kim, 2004). O sistema foi empregado na invasão do Afeganistão, primeiro alvo das movimentações norte-americanas após o ataque ao *World Trade Center*, em 2001.

Starnes (2004) observa que Donald Rumsfeld, então Secretário de Defesa do governo Bush durante a *Operation Iraqi Freedom*, tinha três opções para o sistema de fluxo de informação e a cobertura da imprensa. A primeira, seria restringir o acesso ao teatro de operações e utilizar a prática de *briefings* disponibilizados a partir do Pentágono. A segunda seria o sistema de *pool*, que privilegiaria os membros do DNMP⁴⁴ e a terceira aplicar o *Embedded Media Program* (EMP), criado por Victoria Clarke e Bryan Whitman, ambos do setor de Relações Públicas do Departamento de Defesa (Rodriguez, 2004).

O modelo conceitual do sistema teve vários alicerces fundamentais, o principal, do ponto de vista jornalístico, foi o acesso e democratização da informação, que também possibilitou ao mundo, segundo Rodriguez (2004, p. 57), uma visão sem precedentes do conflito e dos combatentes:

Este estado-da-arte visual trouxe ao público imagens em tempo real, sons e o universo do soldado por meio de veículos com satélites, videofones, telefones móveis e fotografia de visão noturna.⁴⁵

Outro alicerce, que serviu propósitos de estratégia militar, foi o controle psicológico proveniente da relação entre soldado e jornalista para conseguir reportagens favoráveis e positivas. Naturalmente que a influência por meio da aproximação dos principais agentes das duas instituições não foi assumida, nem proclamada abertamente

⁴⁴ *Department of Defense National Media Pool*

⁴⁵ "This state-of-the-art view brought the public real-time images, sounds, and soldiering via gyroscopic satellite vehicles, videophones, cell phones, and night vision photography".

por parte dos militares. Mas, foi possível identificar em investigações posteriores e no reconhecimento de manipulação psicológica, pelos próprios jornalistas (Fontenelle, 2004).

A princípio, as intenções, nas palavras de Bryan Whitman (*cit in* Rodriguez, 2004, p. 61), eram “neutralizar os esforços de desinformação dos nossos adversários (...) queríamos estar aptos para demonstrar o profissionalismo do exército dos Estados Unidos⁴⁶”. O EMP resultou em mais de 600 jornalistas (80% norte-americanos e 20% estrangeiros), incluindo profissionais árabes como os da rede de televisão *Al-Jazeera*, embutidos com os soldados (Rodriguez, 2004; Paul e Kim, 2004).

Oehl (2004) defende que o sistema deve continuar à medida que possa resultar num melhor entendimento não apenas da necessidade de relacionamento entre imprensa e militares, mas como ele pode trazer benefícios para ambas instituições. Segundo ele, o processo *embedded* vem servindo para quebrar os preconceitos e visões pré-concebidas que tanto a mídia como os militares têm entre si.

Victoria Clarke (*cit in* Paul e Kim, 2004, p. 2) defende o mesmo, de forma mais direta: “este será o modelo agora, eu acredito, a não ser que você conheça outro para o futuro⁴⁷.” Entretanto, Fontenelle (2004) vê o sistema com cautelas e faz críticas, apesar de reconhecer que foi estabelecida uma relação proativa entre mídia e militares. Segundo ela (2004, p. 89), que recolheu depoimentos de 18 jornalistas:

Ao contrário do que a maioria dos repórteres entrevistados acreditam, por trás da cobertura, houve sim manipulação e controle. E do pior tipo: aquele cujos objetivos são claros para quem os planeja e ocultos para os que ajudam a alcançá-los.

Para ela, a partir do momento em que o *embedded* estabelece uma relação de proximidade com os militares, sua percepção dos fatos é alterada. Fica evidente a influência psicológica. Oehl (2004, p. 52), apesar de não concordar com essa perspectiva, também verificou por meio de depoimentos de jornalistas que essa

⁴⁶ “Neutralize the disinformation efforts of our adversaries (...) we wanted to be able to demonstrate the professionalism of U.S. military”.

⁴⁷ “This will be the model now, I believe, unless you know otherwise, for the future.”

influência desconcertou alguns profissionais na hora de produzir suas notícias, como no exemplo a seguir, citado por Andy Rooney⁴⁸:

É muito difícil escrever alguma coisa crítica sobre um soldado com quem você vai tomar o café da manhã no próximo dia (...) Suspeito que nesta guerra teremos um monte de histórias sobre heróis.⁴⁹

David Howard, do Ministério de Defesa britânico, que comandou a operação de mídia na frente inglesa, confirmou essa estratégia (*cit in* Fontenelle, 2004, p. 89): queríamos uma cobertura favorável e nós sabíamos que conseguiríamos dessa forma”. Percebe-se, portanto, que há duas visões distintas e conflituosas longe de alcançarem um entendimento e que, se realmente debatidas, podem significar o sucesso ou a falência do EMP.

Considerações

A evolução técnica da fotografia e sua relação ideológica com o meio social no qual esteve inserida ao longo dos anos, desde sua invenção, influenciaram no modo como seus conteúdos foram produzidos, distribuídos e compreendidos. O surgimento de tecnologias criou facilidades, democratizou seu processo e ampliou sua distribuição.

Como visto, enquanto meio e mensagem, a fotografia percorreu os anos modernos da história e por mais variadas que fossem as intenções de seus produtores ela não deixou de ser um documento representativo, resultante de uma complexa elaboração técnica, estética e cultural, que deve ser compreendida dentro do contexto no qual foi criada.

Com relação à fotografia de guerra, viu-se que esta possui sua própria história entrecruzada pela história da fotografia, da imprensa e da instituição militar enquanto organismo social e cultural a serviço de nações e seus interesses. Neste contexto, as

⁴⁸ Andy Rooney, na altura, fazia parte do programa *60 Minutes*, da *CBSNews*.

⁴⁹ “It’s very difficult to write anything critical about a guy you’re going to have breakfast with the next morning (...) I suspect in this war, we’re going to get a lot of stories about heroes”.

relações entre jornalistas, fotojornalistas e militares passaram por períodos de adaptações e sistemas foram criados para aliviar as tensões e sistematizar as coberturas.

De uma cobertura militante e congruente com a imagem nacionalista e propagandista (e.g. Criméia, Primeira e Segunda Guerra), passou-se para a liberdade assistida e apoio logístico irrestrito (e.g. Vietnã), fazendo crescer as tensões entre jornalistas e militares. Após esse período entrou-se numa era de restrições (e.g. Panamá, Granada e Golfo) e posteriormente na abertura do acesso e controle psicológico (e.g. Iraque e Afeganistão).

Com o paradigma digital ocorre um vácuo no controle por parte dos militares, mas rapidamente são buscadas formas de contornar esse problema, surgindo novas tensões. No próximo capítulo aborda-se o universo do ciberespaço e as implicações ocorridas com o processo de digitalização da sociedade, do jornalismo e da fotografia.

Capítulo II

Neste capítulo são apresentadas, de forma concisa, as definições usadas para conceituar os formatos de *Web* discutidos atualmente, bem como os modelos de relações sociais surgidos da consolidação do formato *Web2.0* e do uso da fotografia digital doméstica. Assuntos desenvolvidos com contextualização histórica e observando suas aplicações na sociedade.

Abordam-se também, histórica e conceitualmente, o jornalismo produzido em ambiente *Web* e as características de desenvolvimento das suas gerações. Procura-se abranger os pontos principais das discussões atuais sobre o assunto, além de apresentar o modelo investigado por Barbosa (2007): *jornalismo digital em base de dados*.

Ainda no contexto do jornalismo on-line, avaliam-se os estágios da digitalização do fotojornalismo e seus formatos de aplicabilidade na *Web*, sem deixar de contextualizar a evolução tecnológica que levou ao surgimento da fotografia digital. Por fim, são observados os modelos possíveis de se encontrar atualmente, contribuindo para dar continuidade à discussão sobre o lugar do fotojornalismo digital na história do fotojornalismo moderno.

1. *Web2.0*: breve definição de conceitos

O termo *Web2.0* foi usado a primeira vez numa conferência promovida por Tim O'Reilly, em 2004, quando apresentou-se uma nova geração de serviços e tecnologias aplicáveis na Internet. Essas mudanças significaram o aperfeiçoamento de mecanismos interativos provenientes da primeira geração da *Web*.

Musser e O'Reilly (2006, p.4) definem o fenômeno como:

Web 2.0 é um conjunto de tendências econômicas, sociais, e tecnológicas que coletivamente formam a base para a próxima geração da Internet – um

médium mais maduro, distintivo, caracterizado pela participação do utilizador, abertura, e efeitos de rede.⁵⁰

Exemplos práticos dessa evolução podem ser encontrados nos sistemas *wikis*⁵¹ e em plataformas de compartilhamento de fotografias, que têm como base a troca de dados entre servidores e usuários, além de serem alimentados pelos próprios, num fluxo de mão dupla de informação.

No caso das plataformas de compartilhamento de fotografias, conhecidas pelo termo *photo sharing* em inglês, os usuários tem a disposição *softwares* de uso on-line para editar, tratar e organizar fotografias. Esses sites oferecem ainda espaços para armazenagem de imagens, limitados ou não dependendo do tipo de conta que o utilizador possui.

As características básicas da *Web2.0* são definidas por Santos *et al* (2008) como:

- Comunicação aberta, descentralização da autoridade e liberdade de partilha de dados
- Produção e distribuição de conteúdos e efeitos na rede ocorrem por meio da participação
- Interfaces de utilização variadas e de fácil uso
- Organização de informação e aplicação da Inteligência Coletiva⁵²

Diversos conceitos foram transformados ou surgiram com a ampliação da *Web* e encontram-se interligados com essas características. Naquilo que é de interesse deste estudo, vale ressaltar o conceito de jornalismo on-line e comunidades virtuais, bem como a previsão de um novo modelo de Internet. Os dois primeiros surgiram como atividade virtual ainda no contexto da *Web1.0*, foram aprimorados com a revolução da cultura digital e continuarão sendo ao longo dos próximos anos, visto que o sistema

⁵⁰ “Web 2.0 is a set of economic, social, and technology trends that collectively form the basis for the next generation of the Internet—a more mature, distinctive medium characterized by user participation, openness, and network effects”.

⁵¹ *Software* desenvolvido por Howard G. Cunningham em 1994 e instalado na Internet em 1995. São mídias hipertextuais com estrutura de navegação não linear, além de um sistema de alimentação colaborativa.

⁵² Conceito que trata a *Web* como uma blogosfera em rede que se alimenta da sabedoria de massas e do conhecimento coletivo (Levy, 1997)

digital é híbrido e mutável. Já a próxima evolução da *Web*, nomeada de *Web3.0*, ainda está em processo e cabe neste estudo apresentar seus passos iniciais.

1.1. *Web3.0 e Web Semântica: explorando suas origens e conceitos*

Tentar definir a evolução que ocorrerá no ambiente digital com a *Web3.0*⁵³ é, segundo Herman (2009, p. 4) “como olhar numa bola de cristal⁵⁴”. Para ele, há muito barulho entorno do tema e não há nada muito claro sobre seu significado e funcionalidade. Outro termo, menos recente na cultura digital, que forma uma das bases para o futuro da *Web* e agrega-se a essa nova geração é a *Web Semântica* (WS).

A tendência da *Web3.0*, segundo Santos *et al* (2008, p. 118), é ser um sistema de organização e veiculação de informação com ferramentas mais inteligentes:

Pretende-se passar da *World Wide Web* (rede mundial) para *World Wide Database* (base de dados mundial), ou seja, passar-se de um ‘mar de documentos’ para um ‘mar de dados’, a partir do qual se desenvolverão aplicativos com capacidade de efectuar interrogações inteligentes sobre os mesmos”.

Nesse sentido, compreende-se a cautela de Herman (2009) no que se refere à busca de definições, uma vez que Berners-Lee⁵⁵ há tempos (1998, p. 2) já havia iniciado um extenso mapeamento sobre as potencialidades e engenharias da WS, definindo-a brevemente ainda num contexto da *Web1.0*: “a *Web Semântica* é a web dos dados, numa certa maneira como um banco de dados global⁵⁶”. Posteriormente, Berners-Lee *et al* (2001) previu a evolução do sistema e anunciou um conceito mais definido, que hoje é associado à *Web3.0*:

⁵³ Termo originalmente usado em 2006 pelo jornalista John Markoff, num artigo para o *The New York Times* (Hendler, 2008).

⁵⁴ “Predicting the exact evolution in terms of Web 3.0, Web 4.0, etc, is a bit as looking into a crystal ball”

⁵⁵ Timothy John Berners-Lee é considerado o inventor da *World Wide Web*, por ter desenvolvido e implementado, entre os anos de 1989 e 1990, um sistema de comunicação HTTP (Hypertext Transfer Protocol) entre servidor e cliente via uma rede interligada de computadores (Internet).

⁵⁶ “The Semantic Web is a web of data, in some ways like a global database”.

A Web Semântica trará uma estrutura para os conteúdos significativos das páginas da Web, criando um ambiente onde *software* agentes percorrendo página a página podem rapidamente resolver sofisticadas tarefas para os usuários⁵⁷

Herman (2009) tenta esclarecer que WS é uma forma de especificar a relação de dados com dados, representados por um conjunto de tecnologias próprias, sendo que *tecnologias semânticas* e *Web3.0* muitas vezes significam mais do que isso, o que inclui, por exemplo, uso de agentes inteligentes e procedimentos de lógica complexa.

A terceira geração de Internet que irá evoluir do atual modelo e suprimir o termo *Web2.0* será marcada pela união entre *Tecnologia Semântica* e *Inteligência Artificial*. Segundo Hendler (2008), investimentos nessa área tem sido feitos desde 2000 quando a união do *US Defense Advanced Research Projects Agency* e o projeto *European Union's Information Society Technologies* resultou num grupo de investigação para explorar como aplicar na *Web* algumas idéias desenvolvidas na área da *Inteligência Artificial*.

1.2. Comunidades virtuais: o caso Flickr como *photo sharing system*

O conceito geral de comunidade vem sendo definido pela sociologia ao longo dos anos por diversos autores⁵⁸, sendo que a visão de comunidade dita *ideal* para a convivência humana está permeada por conceitos do modelo clássico, que não se aplicam à abordagem contemporânea, mais conveniente para uma definição associada à Era das Conexões (Weinberger, 2003) e às redes sociais surgidas com os avanços da *Web*.

Naquilo que refere-se à definição de uma visão moderna de comunidade é preciso ressaltar outros aspectos como, por exemplo, coesão social, base territorial e

⁵⁷ "The Semantic Web will bring structure to the meaningful content of Web pages, creating an environment where software agents roaming from page to page can readily carry out sophisticated tasks for users".

⁵⁸ Entre eles Emile Durkheim, Max Weber e Ferdinand Tönnies.

colaboração (Recuero, 2001). Palacios (1998 *cit. in* Recuero, 2001 p. 3) enumerou os elementos que a caracterizam:

O sentimento de pertencimento, a territorialidade, a permanência, a ligação entre o sentimento de comunidade, caráter corporativo e emergência de um projeto comum, e a existência de formas próprias de comunicação.

O conceito de comunidade aplicado ao ambiente *Web* foi definido primeiramente por Howard Rheingold, em 1993, com a publicação do *The Virtual Community*, disponível on-line desde 1998. No livro, o autor define o termo *comunidades virtuais*:

São agregados sociais que surgem da Rede, quando uma quantidade suficiente de gente leva adiante essas discussões públicas durante um tempo suficiente, com suficientes sentimentos humanos, para formar redes de relações pessoais no ciberespaço⁵⁹.

Participar de comunidades virtuais na *Web* é um hábito que vem agregando pessoas no mundo todo desde o início da comunicação mediada por computador. Para Recuero (2001, p. 10), “a comunidade virtual é um elemento do ciberespaço, mas é existente apenas enquanto as pessoas realizarem trocas e estabelecerem laços sociais”.

Porém, compartilhar e armazenar fotografias on-line foi um fenômeno que surgiu somente com o advento de tecnologias e sistemas operacionais que modificaram a relação do usuário com a navegação em rede, aquilo que foi definido por Tim O’Reilly como *Web2.0*, em 2004. Não modificou o conceito básico de comunidade virtual, ampliou-o e agregou novos formatos de sociabilização. O site Flickr é frequentemente mencionado como exemplo clássico do fenômeno (e.g. Cox, 2007; Meyer *et al*, 2005; Rubinstein e Sluis, 2008) e seu impacto tem sido notado, por exemplo, na facilitação do jornalismo cidadão.

Não é demais ressaltar que, nos anos 90, o acesso à Internet era caracterizado por conexões lentas e dispendiosas. Enviar arquivos digitais com tamanhos grandes quase sempre era uma ação mal sucedida. Rubinstein e Sluis (2008) lembram que criar

⁵⁹ “*Virtual communities* are social aggregations that emerge from the Net when enough people carry on those public discussions long enough, with sufficient human feeling, to form webs of personal relationships in cyberspace”.

um site de imagens on-line era ainda mais complicado e com procedimentos não acessíveis a maioria das pessoas, como ocorre hoje. Com a melhoria das interfaces, surgiram novas formas de interação entre os usuários: mais avançadas; com aplicativos e plataformas cada vez mais simples e compreensíveis por todos. Potencializando, portanto, a troca de informação (Santos *et al*, 2008).

O Flickr é definido hoje como uma comunidade, ou sistema, on-line de compartilhamento de fotografias, mas foi originalmente lançado por Stewart Butterfield e Caterina Fake⁶⁰, em 2004, como ferramenta de suporte a um jogo on-line para múltiplos jogadores, hospedado na *Web* com nome de *Game Neverending*. Em Abril de 2005, o Flickr tinha 270 mil de usuários e 4 milhões de fotos, quando foi comprado pelo *Yahoo.com*, por 30 milhões de dólares. Dois anos depois, o site já tinha 7,2 milhões de usuários e 400 milhões de fotografias (Cox, 2007; Winget, 2006).

Para Meyer *et al* (2005, p. 1) o Flickr:

É um popular site de *photo-sharing* que por um lado opera como uma galeria, com fotos organizadas em álbuns e identificadas por categorias, e por outro como *fotoblogue*, com conjuntos de fotos visualizadas cronologicamente.⁶¹

Stewart Butterfield (Koman, 2005) explica que a popularização do Flickr ocorreu, entre outras coisas, pelo fato das pessoas estarem:

Mais familiarizadas com computadores e com a Internet, a simplicidade conduziu as pessoas a sentirem-se mais confortáveis em interagir entre elas on-line. Não é estranho publicar um conjunto de suas fotografias e ter pessoas ligadas nele⁶².

Na página de entrada do site o slogan adotado nos dias de hoje é: *Compartilhe suas fotos. Observe o mundo*⁶³. Ter uma conta *free* ou *pro* permite o usuário: armazenar,

⁶⁰ O Flickr foi desenvolvido pela empresa *Ludicorp*, que foi comprada pelo Yahoo! posteriormente.

⁶¹ "Is a popular photo-sharing site that in some ways operates like a gallery, with photos organized into albums and tagged into categories, and in some ways like a photo blog with photos viewable as a chronological "photo stream".

⁶² "(...) more familiar with computers and the Internet, very simply leads people to be more comfortable with interacting with each other online. It's not weird to publish a stream of your photos and have people tune into that."

⁶³ "Share your photos. Watch the world".

organizar e editar fotografias⁶⁴, participar de grupos e fóruns temáticos, além de visualizar e comentar imagens de outros usuários e definir restrições e direitos nas suas próprias fotografias. As diferenças básicas entre os dois tipos de contas estão nos limites de armazenagem e na forma de organização.

É necessário assinalar que os sistemas *photo sharing* vêm sendo um fenômeno na comunicação mediada por computador também devido ao baixo custo das câmeras fotográficas digitais e, principalmente, pela acomodação destas em aparelhos de telefonia móvel. A união entre redes de compartilhamento de fotografias e câmeras digitais ao alcance de todos vem alterando os parâmetros de socialização da fotografia doméstica. Assunto estudado por diversos autores, com diferentes abordagens (e.g. Meyer *et al*, 2005; Nightingale, 2006; Rubinstein e Sluis, 2008; Van House *et al*, 2004).

Van House *et al* (2004) identificou aquilo que pode-se considerar as principais motivações para “usos sociais”⁶⁵ da fotografia, dita amadora ou doméstica, no contexto emergido do novo paradigma da comunicação mediada por computador: construção da memória pessoal ou em grupo, a criação e a manutenção de relacionamentos sociais e a expressão e a representação pessoal.

1.3. O Jornalismo na Web: definições

Para Aroso e Sousa (2003) a *Web* abordada com novo meio de comunicação social teve um profundo impacto na produção jornalística, principalmente por ter levado as empresas a criarem edições, complementares ou substitutivas, exclusivas para o sistema on-line. As nomenclaturas e conceitos para definir o fazer jornalístico aplicado no ciberespaço são vastos e têm diversas interpretações e denominações⁶⁶.

⁶⁴ É possível fazer *upload* de diversos tipos de imagens e, mais recentemente, o Flickr vem oferecendo o *upload* de vídeos.

⁶⁵ Aspas dos autores

⁶⁶ Devido à natureza deste estudo limita-se a observar o tema de fora e abordá-lo sucinta e brevemente, não cabendo aqui aprofundar a discussão.

Nesses últimos anos vários autores vêm abordando o tema e suas nomenclaturas (*cit in* Barbosa, 2007): *jornalismo on-line* (Hall, 2001; De Wolk, 2001); *webjornalismo* (Canavilhas, 2001; Mielniczuk, 2003), *ciberjornalismo* (Diaz Noci e Salaverría, 2003; Salaverría, 2005) e *jornalismo contextualizado* (Pavlik, 2001; 2005).

Em Mielniczuk (2003) pode-se encontrar um esboço daquilo que tenta definir, de forma delimitada, as diversas facetas do jornalismo na *Web*:

Nomenclatura	Definição
<i>Jornalismo eletrônico</i>	Utilização de equipamentos e recursos eletrônicos.
<i>Jornalismo digital / Jornalismo multimídia</i>	Emprega tecnologia digital, todo e qualquer procedimento que implica no tratamento de dados em forma de <i>bits</i> .
<i>Ciberjornalismo</i>	Envolve tecnologias que utilizam o ciberespaço.
<i>Jornalismo on-line</i>	Desenvolve-se utilizando tecnologias de transmissão de dados em rede e em tempo real.
<i>Webjornalismo</i>	Refere-se à utilização de uma parte específica da internet: a <i>Web</i> .

Entretanto, para Aroso e Sousa (2003, p. 161) as variadas nomenclaturas acabam expressando, ao final, a mesma idéia:

O exercício da função jornalística na edição digital de um jornal impresso, rádio ou televisão ou numa edição jornalística exclusivamente digital.

Por vezes, ao tentar definir nomenclaturas para a produção jornalística encontrada na *Web*, nesse momento no qual os formatos de produção são múltiplos, além de mutáveis, corre-se o risco de, involuntariamente, entrar numa via sem saída e redundante.

O importante, neste estudo, é que fique assinalado que o jornalismo disponível na *Web* pode ser, nos dias de hoje, específico para esse meio de comunicação ou adaptado para ele e produzido com níveis diferenciados de uso de fontes em base de

dados ou fontes *in loco*. Barbosa (2007, p. 121) define o atual estágio da produção jornalística em ambiente *Web* com a terminologia *jornalismo digital*:

Feito no âmbito da internet e que pressupõe a coleta, produção, publicação e disseminação de conteúdos através da web e também de outros dispositivos como celulares, PDAs, etc – é a modalidade na qual as novas tecnologias já não são consideradas apenas como ferramentas, mas, sim, como constitutivas dessa prática jornalística. O computador, portanto, é elemento intrínseco.

Neste estudo segue-se utilizando os termos: *jornalismo on-line* ou *jornalismo digital*⁶⁷. Ressalta-se que, na perspectiva de Mielniczuk (2003, p. 4), o sufixo *on-line* “reporta à idéia de conexão em tempo real, ou seja, fluxo de informação contínuo e quase instantâneo (...) nem tudo que é digital é *on-line*”.

Porém, entende-se aqui que o termo *on-line* também pode abranger o acesso e envio instantâneo de documentos, reportagens, fotografias, vídeos, músicas, enfim, diversos dados que estão armazenados em milhares de discos rígidos disponíveis, de qualquer parte do mundo possível de conexão à *Web*, por meio de diversos tipos de dispositivos de conexão, como exemplificado por Barbosa (2007). Com o avanço das conexões, em quantidade e qualidade, percebe-se que quase tudo que está digitalizado num disco rígido, móvel ou não, está sujeito a tornar-se *on-line*, num *click*.

De qualquer forma, tende-se a concordar com a perspectiva citada mais acima, na qual Aroso e Sousa (2003) definem ser difícil encontrar o termo apropriado. Nos dias atuais, com a terceira geração⁶⁸ e rumo à quarta geração, os formatos e tipologias estão em plena fase de mutação, o que torna necessário, se fosse o caso de pormenorizar essa discussão, um acompanhamento mais próximo do fenômeno e das linhas de investigação que andam em curso.

Para Munhoz (2007) não há hoje uma padronização de produção de jornalismo no ambiente virtual porque cada empresa de comunicação, conforme seus investimentos, faz a escolha na hora de utilizar o ciberespaço. Isso implica na existência tanto de meios de comunicação que ainda estão na primeira geração, na segunda, na terceira ou quarta, como vem sugerindo Barbosa (2007). Até porque essa é uma das

⁶⁷ O mesmo aplica-se para o fotojornalismo.

⁶⁸ Assunto desenvolvido no tópico seguinte.

características possíveis do ambiente virtual: a pluralidade de formatos, conteúdos e tecnologias.

2. O surgimento e as gerações do jornalismo on-line

O primeiro formato de jornalismo disponibilizado na *Web* teve início nos anos 90. Em meados desta década surgiram, nos Estados Unidos, os jornais on-line *The NandO Times* (1994) e o *The San Jose Mercury Center* (1995). O aparecimento destes modelos foi uma demonstração de entusiasmo dos empresários da comunicação com a criação da equipe de Berners-Lee, que viram no sistema uma nova ferramenta para divulgação de seus produtos comunicacionais. Com a propagação da tecnologia, outros jornais lançaram suas versões para *Web*, entre eles o *El Mundo*, em 1995, o *The New York Times*, em 1996, e *O Estado de S.Paulo*, em 1995 (De Quadros, 2002).

Segundo Bastos (2000, p. 107):

Os “baixos custos de distribuição aliados à eliminação de custos de impressão surgem como fatores determinantes para as apostas das empresas.

Para ele, a iniciativa veio na premonição de que a *Web* seria uma nova oportunidade de distribuição de conteúdos informativos e que daria acesso em tempo integral às peças produzidas. Além disso, visionava-se a possibilidade do jornal eletrônico diminuir gastos com produção e distribuição (Bastos, 2000).

Na perspectiva de Mielniczuk (2003) pode-se dizer que há três gerações de desenvolvimento do jornalismo na *Web*. A primeira geração, surgida nos anos 90, fez a transposição direta das notícias do modelo impresso para os meios digitais, utilizando poucas alternativas de interatividade. Na segunda geração, o modelo impresso ainda continuou a ser usado, porém alguns elementos da *Web* passaram a ser incorporados, como recursos de hiperligações para outras notícias e/ou assuntos relacionados. Foi nessa fase que surgiu também as seções *últimas notícias*, com atualizações minuto a minuto.

Na terceira geração, a produção de peças jornalísticas passou a ser exclusiva para a publicação na *Web* e as empresas tentaram explorar os recursos oferecidos pela cultura digital. Começaram a surgir produções feitas a partir de conteúdos multimídia. Assim, som, imagem e texto uniram-se como instrumentos que facilitavam a compreensão da notícia.

É também no avanço da terceira geração que houve a possibilidade de troca de informação entre servidores e sistemas de comunicação móveis, como PDAs e telefones, notando-se a ampliação de uma via de mão dupla no fluxo de dados. Em estudos recentes, Barbosa (2007, p. 120) vem sugerindo a quarta geração do jornalismo on-line, aquilo que a autora chama de *jornalismo digital em base de dados*. De acordo com ela, é a partir de 2005 que esse novo formato passou a ser recorrente e com diferentes potencialidades em relação ao processo anterior:

A caracterização desse estágio pressupõe base tecnológica ampliada, acesso expandido por meio de conexões banda larga, proliferação de plataformas móveis, redação descentralizada e adoção de sistemas que permitam a participação do usuário, produtos criados originalmente para veiculação no ciberespaço, conteúdos dinâmicos formatados em narrativas multimídia, experimentação de novos elementos conceituais para organização da informação, assim como de novos gêneros.

Segundo Barbosa (2007), a aplicação de base de dados no jornalismo não é algo recente. Desde os anos 70 que tem sido um recurso diferencial usado por empresas de comunicação e causou, naquela década, a primeira revolução no âmbito da informação jornalística. A autora ressalta que, Gunter (2003 *cit in* Barbosa, 2007), num estudo sobre a evolução dos processos de produção, publicação e entrega de notícias com uso de sistemas eletrônicos, já havia identificado as bases de dados como agentes fundamentais.

Outrossim, a revolução tecnológica que transformou a *Web* e implicou numa ruptura conceitual da cultura digital veio acompanhada de um conjunto de inovações, das quais o jornalismo on-line tem tirado proveito. Entre elas, o sistema *AJAX* e o uso do *XML* (*eXtensible Markup Language*). O primeiro, é uma técnica utilizada para construir aplicações interativas, com o objetivo de tornar as páginas mais dinâmicas e rápidas e trocar informações entre o usuário e o servidor. Já o *XML* permite organizar e

facilitar a partilha de informação usando uma linguagem disciplinada e identificável pelos sistemas de aplicativos (Santos *et al*, 2008). É ele que permite a estruturação das informações de modo combinatório, apresentando-as de modo flexível e conforme as interações ativadas pelo usuário durante a navegação (Barbosa, 2007).

Portanto, esses avanços na estrutura comunicacional da *Web* trouxeram novas funcionalidades para as bases de dados usadas no jornalismo on-line, que são percebidas, segundo Barbosa (2007), tanto na gestão interna de produtos, como na estruturação da informação, na configuração e apresentação narrativa da notícia e na recuperação de dados. Assim, de acordo com ela (2007, p. 120):

Uma informação ao ser publicada na seção/canal de “últimas notícias” (...) aparece, inicialmente, com uma baixa resolução. A seguir, com a sequência dos processos de apuração e da contextualização do acontecimento, a densidade semântica vai aumentando progressivamente. Se considerarmos a participação dos usuários, acrescentando comentários, textos, complementos à informação, críticas e sugestões, bem como a inserção de áudios de entrevistas, imagens fixas e em movimento, e infográficos, teremos um aumento contínuo da resolução semântica, cuja meta a atingir seria o estado em que todas as informações sobre o evento estariam disponíveis.

Nesse contexto, Barbosa (2007) ressalta que o gerenciamento de conhecimento nas redações, seja ela para produção digital ou não, é dependente da manutenção das informações em base de dados, sendo que o jornalismo digital, para garantir a oferta de conteúdos dinâmicos e contextualizados, terá de evoluir no sentido de agregar cada vez mais essas informações.

Segundo a autora, as bases de dados como parte constituinte do formato de produção de jornalismo digital, integradas com as rotinas de fluxo de informação na *Web*, podem assegurar mais agilidade e qualidade à construção de narrativas e consolidar um processo de produção no jornalismo digital. Além de abrir caminho para o desenvolvimento de outra etapa deste modelo: a quarta geração.

3. A fotografia digital

Os estudos que resultaram nas primeiras experiências com a captação da imagem digital começaram a desenvolver-se nos Estados Unidos, em meados da década de 50. Como quase todas as principais tecnologias desenvolvidas no século XX, essas descobertas tinham o interesse de serem utilizadas no campo da ciência, mais precisamente na astronomia e na física.

Em 1969, pesquisadores norte-americanos da *Bell Telephone Laboratories*, Willard S. Boyle e George E. Smith, conseguiram construir um dispositivo formado de pastilhas de silício com “microscópias hastes metálicas que permitem a captura da luz e a sua transformação de energia eletromagnética em um simples arquivo eletrônico binário digital” (Giacomelli, 2000, p. 52). Em 1974, um *chip* com esse dispositivo, chamado de *CCD*⁶⁹, passou a ser comercializado pela *Fairchild* e foi, segundo Janesick (2001), incorporado em uma câmera fotográfica comum e depois a um telescópio amador. O experimento, apontado para a Lua, produziu, provavelmente, a primeira imagem astronômica digital que se tem notícia.

No início da década de 90, o *CCD* vinha inserido nos primeiros modelos de câmeras digitais, substituindo o tradicional rolo de filme. No ano 2000, a superação do dispositivo ocorreu devido às dificuldades de sua fabricação, que demandava altos índices de ajustes por peça fabricada, obrigando a instalação de uma produção em série própria, sem a possibilidade de ser partilhada com outras peças. O produto final chegava ao consumidor comum com um custo muito alto. Assim, um novo sistema, chamado *CMOS*⁷⁰, foi desenvolvido e passou a ser visto, naquela época, como “a peça chave para o barateamento e a popularização da fotografia digital” (Giacomelli, 2000, p. 56).

Nos dias de hoje, com os aprimoramentos na qualidade do *CMOS*, e demais componentes, as câmeras fotográficas, tanto profissionais como amadoras, tornaram-se ferramentas que já ultrapassaram o ato de fotografar. Com o modelo 5D Mark II, da

⁶⁹ Sigla em inglês para *Charge-Coupled Device*.

⁷⁰ *Complementary Metal Oxide Semiconductor*.

Canon, lançado na *Photokina*⁷¹, em Setembro de 2008, é possível gravar vídeos com alta resolução de imagem (HD – *High Definition*). Associado a isso, surgiram uma gama de *softwares*, legíveis a quase todos, utilizados para editar e manipular as imagens num computador pessoal. O mesmo vem ocorrendo com as câmeras em sistemas de telefonia móvel, que além de fotografar, já permitem a produção de vídeos, captação de som e oferecem programas para que o material produzido possa ser editado pelo próprio usuário.

Aliás, essa tecnologia vem fazendo parte do mercado de câmeras digitais domésticas há tempos, com diferenças qualitativas, em relação aos dias de hoje, que comprometiam a visualização do arquivo capturado, nem por isso menos aceito como forma de comunicação jornalística, se encontrado em seu conteúdo certos critérios de noticiabilidade (Rubinstein e Sluis, 2008, p. 11):

A baixa resolução, a aparência pixelizada das primeiras fotografias e vídeos de telefones é agora uma aceitável parte da sintaxe da reportagem transparente e autêntica do mesmo modo como a granulação da fotografia preto e branco uma vez foi.⁷²

Nightingale (2006, p. 1) observa que as fotografias capturadas e distribuídas a partir de telefones móveis com câmeras sensibilizam o usuário doméstico a ver o mundo de forma mais fotografável, desafiam, segundo ela, “o fotoblogueiro a ver o mundo como um jornalista, documentarista ou artista”⁷³. Como referido antes, esse fenômeno também potencializou o uso social da fotografia como memória de grupo ou individual, expressão e representação pessoal, além de, juntamente com a cultura de um estilo de vida digital e o avanço dos sites *photo sharing*, proliferar a fotografia amadora nos meios de comunicação (Rubinstein e Sluis, 2008; Van House *et al*, 2004).

Há mais de dez anos Machado (1997, p. 244) observou que:

A fotografia não vive (...) uma situação especial nem particular: ela apenas corrobora um movimento maior, que se dá em todas as esferas da cultura, e

⁷¹ Feira de fotografia que acontece na Alemanha.

⁷² “The low resolution, pixilated appearance of early camera phone photographs and video clips is now an accepted part of the syntax of truthful and authentic reportage in the same way that the grainy black and white photograph once was”.

⁷³ “It challenges the photo blogger to see the world as a journalist, documentarist or photographic artist”.

que poderíamos caracterizar resumidamente como um processo implacável de ‘pixelização’ (...) de todos os meios de comunicação do homem contemporâneo”.

Retrocedendo mais um pouco, mais precisamente ao fim do século XIX, quando George Eastman inventou a primeira câmera Kodak ou quando o *halftone* entrou nas rotinas das edições impressas, é possível entender que a intervenção da tecnologia num meio de comunicação ocorre simultaneamente com seu processo de adaptação social e isso vem acompanhando a história da fotografia há anos. Desta vez, como referido por Machado (1997), o paradigma da digitalização abrange diversos níveis de relações sócios culturais que vão entrecruzar-se também com conceitos emergidos da aplicabilidade desse paradigma nas rotinas sociais das cidades, por meio da cibercultura, responsável pelas mudanças de relações entre o homem e seu meio (Lemos, 2003, 2004; 2007; Weinberger, 2003).

Mesmo o processo inicial da fotografia, investigado simultaneamente por Niepce, Daguerre, Talbot e Florence⁷⁴, atravessou o século XIX sendo experimentado de diversas formas, tornando-se acessível de maneira gradual até Eastman encontrar as condições tecnológicas propícias para sua faceta empresarial, conquistando, assim, o mercado da fotografia doméstica. Quando a Kodak simplificou o uso da câmera fotográfica, tirou da responsabilidade do fotógrafo conhecimentos necessários sobre revelação e impressão empregados para processos como o colódio húmido e o daguerreótipo. Sua invenção aproveitou-se do desenvolvimento do gelatinobrometo⁷⁵, descoberto em 1871, e acabou por consolidar a cultura fotográfica no mundo como bem de consumo popular e acessível a todos.

Num processo similar, Rubinstein e Sluis (2008), lembram que, no começo dos anos 90, as tecnologias das câmeras analógicas e os processos químicos dos laboratórios fotográficos foram gradualmente substituídos pelas tecnologias de captura digital, que

⁷⁴ Com visto no Cap. I, diversos cientistas vinham, na mesma época, tentando sistemas para fixar a imagem projetada pela luz em materiais fotossensíveis e os inventores alimentavam-se uns aos outros, com suas descobertas e experimentos. Por isso, não deve-se considerar que a fotografia foi inventada por uma única pessoa. Apesar de ter sido Niepce o primeiro, que temos conhecimento, a iniciar os experimentos com o processo.

⁷⁵ Em 1871, a solução de brometo de cádmio, água e gelatina sensibilizada com nitrato de prata deu origem a chapa seca. Essa solução espalhada na chapa de vidro conseguiu criar um material negativo de fácil manejo.

englobava o avanço dos computadores pessoais, de *softwares*, das câmeras, dos *scanners* e das impressoras domésticas. Por outro lado, os autores ressaltam que isso não causou imediata revolução na cultura fotográfica, mas evoluções progressivas nos hábitos dos amadores de classe média, com condições de adquirir esses equipamentos (Rubinstein e Sluis, 2008). Van House *et al* (2004) apontam que a fotografia digital e a Internet foram as transformações mais significativas ocorridas na tecnologia e na prática fotográfica amadora desde que a Kodak introduziu a película de filme e simplificou seus processos.

Neste sentido, é possível dizer, guardadas as devidas diferenças, que o avanço e a popularização da cultura fotográfica digital foram responsáveis pela revolução da fotografia contemporânea. É importante ressaltar, entretanto, que durante o século XX a relação da tecnologia com o processo fotográfico ficou marcada por significativas transformações que tornaram a fotografia mais acessível, como visto no capítulo anterior, mas num nível amador, ou de uso doméstico, talvez o mais relevante tenha sido a digitalização.

3.1. Fotojornalismo na *web*

Já é sabido, e foi visto no tópico anterior, que as tecnologias desenvolvidas pelas grandes corporações demoram alguns anos para serem produzidas em série e comercializadas para público comum. Esse processo, no caso da fotografia digital aplicada ao jornalismo, foi decisivo para atestar a potencialidade do modelo como uma revolução nas rotinas do fotojornalismo.

Em 1991, a Kodak lançou no mercado profissional o modelo *DCS100*, que consistia na tradicional *Nikon F3* equipada com um sensor de 1.3 megapixel, com capacidade de armazenar fotografias num disco rígido de 200MB e com custo aproximado de 30 mil dólares. Acreditava-se que a aceitação da fotografia digital, que

na altura foi introduzida ao público amador⁷⁶, seria mais fácil no fotojornalismo se seus praticantes usassem câmeras similares àquelas que já usavam no dia-a-dia. Como já referido, em 1996, a agência *The Associated Press*, fez a cobertura da partida final do campeonato de futebol americano (*Super Bowl*) com seus fotógrafos usando apenas câmeras digitais. Esse é considerado o primeiro evento de impacto noticioso a ser coberto apenas com a tecnologia e marcou, em definitivo, a entrada do fotojornalismo na era digital (Giacomelli, 2000; Munhoz, 2007).

Na *Web*, os primeiros jornais surgiram em meados dos anos 90; porém, a vida do fotojornalismo no ambiente virtual era uma realidade distante. É preciso separar o processo de digitalização do fotojornalismo (Giacomelli, 2000) e sua aplicabilidade na Internet, que começou a ganhar contornos significativos a partir das conexões de banda larga (Munhoz, 2007; Munhoz e Palacios, 2007). Primeiro, os jornais passaram a utilizar as câmeras digitais como forma de diminuir custos com filmes e manutenção de laboratórios fotográficos, além de agilizar a produção diária. A utilização das fotografias nos seus produtos digitais era o próximo desafio.

Nesta fase, que ficou marcada pelo uso dos *scanners* de negativo, o impasse estava na tecnologia de conexão disponível, que tornava qualquer recurso não-textual penoso de ser carregado on-line, atrapalhando o fluxo da navegação. Ressalta-se, porém, que em 1994, numa tentativa experimental, a empresa *Prodigy*, associada ao *New York Times* e ao *Washington Post*, chegou a disponibilizar fotografias no sistema *pop-up* (Munhoz, 2007). Entretanto, das três fases da geração do jornalismo on-line, sistematizadas por Mielniczuk (2003), foi na segunda que a utilização de fotografias surgiu como rotina, ainda com uso secundário. Segundo Munhoz (2007, p. 9):

A fotografia, nesse momento inicial dos sites jornalístico da segunda geração, só aparece em tamanho reduzidíssimo, no formato denominado *thumbnails* (tamanho miniatura), sem links, ilustrando uma ou duas matérias mais importantes na home page do site (...).

Como o acesso à conexão banda larga só tornou-se um mercado em expansão a partir de 2000, as conexões via modem e linha telefônica talvez fossem o principal entrave para o fluxo de fotografias nos sites neste período. Munhoz e Palacios (2007, p.

⁷⁶ A Apple lançou no início dos anos 90 a *QuickTake 100* que custava aproximadamente 700 dólares (Munhoz, 2007).

58) observam que houve uma situação paradoxal, pois por um lado a digitalização da informação e a *Web* – meio comunicacional que permite “espaços praticamente ilimitados” – anunciavam um momento único na história do fotojornalismo:

A ruptura dos limites crono-espaciais aos quais ela (a fotografia jornalística) esteve sujeita durante toda sua longa convivência com o texto jornalístico escrito. Fotografia e texto podiam deixar, definitivamente, de colocar-se antagonicamente no que diz respeito à disputa por ocupação de espaços físicos nos veículos jornalísticos (...)

Por outro, o uso da fotografia ficava condicionada às limitações de velocidade de transmissão de dados on-line. Desta forma, os ganhos de velocidade nas conexões foram decisivos para a disponibilização do fotojornalismo digital.

Como já assinalou Munhoz (2005), os momentos de crise acabam por provocar novas formas de apropriação e uso social das tecnologias disponíveis. No fatídico dia do atentado ao *World Trade Center*⁷⁷ verificou-se o poder do uso da *Web* para difusão de informação, principalmente proveniente dos usuários. Na ocasião, quando o ciberespaço ficou, talvez pela primeira vez, com um alto índice de conectividade, os sites das empresas de comunicação tiveram dificuldades em passar informação e os acessos aos servidores dos grandes jornais ficaram congestionados. Segundo Moreira (2004, p. 6):

Enquanto os servidores dos jornais e dos grandes portais “congestionavam” com a intensidade do tráfego, os blogs transmitiam fatos, algumas fotos e muitos rumores, ecoando a perplexidade geral.

Apesar disso, é necessário ressaltar que as principais contribuições fotográficas vieram de fotojornalistas profissionais, feitas durante e nos dias seguintes aos atentados. Esse material, a *Web* e as imagens de amadores, foram largamente explorados pelo *mainstream* jornalístico para repercutir o evento, destacando-se os recursos multimídia, como, por exemplo, as foto-galerias (Munhoz e Palacios, 2007).

Em 2003, segundo Mielniczuk (2003), o rompimento com as amarras da versão impressa já podia ser notado em sites de jornais como o *The New York Times*. Esse período foi marcado pela busca de uma linguagem própria para o jornalismo na *Web*, ao

⁷⁷ 11 de Setembro de 2001

mesmo tempo em que era nítido o papel dos blogues e fotoblogues na difusão de novos formatos de notícias no espaço virtual.

Apesar de os blogues terem sido usados como fonte de informação noticiosa por meios de comunicação durante a guerra no Kosovo, em 1999 (Bieber, 2000), pode-se dizer que eles tornaram-se mais organizados, constante e influentes a partir da guerra no Iraque, em 2003 (Recuero, 2003). Na iminência da invasão do país, durante os conturbados meses de falsas acusações e controvérsias entre os Estados Unidos, a Inglaterra, a ONU e a comunidade internacional⁷⁸, a influência da *Web* como instrumento social de comunicação plural, dissonante em relação às mídias tradicionais, e a troca de informação entre comunidades virtuais e a imprensa oficial, marcaram a estrutura do modelo de jornalismo digital encontrado nos dias de hoje, sistematizada e repercutida por diversos autores (e.g. Mielniczuk, 2003; Barbosa, 2007; Munhoz e Palacios, 2007; Primo e Träsel, 2006).

A união da fotografia digital doméstica e da *Web*, aliada ao desafio dos fotógrafos amadores em ver mundo como um jornalista ou documentarista (Nightingale, 2006) vêm modificando as relações entre meios de comunicação e público e alterando o fluxo de produção de fotojornalismo e a aplicação da fotografia amadora enquanto produto noticioso.

São quase impossíveis de catalogar os casos de atribuição de valores jornalísticos em fotografias feitas por não-fotojornalistas, muitas das vezes tiradas com intuítos pessoais. Para citar dois exemplos relacionados com a guerra no Iraque, que talvez nem se configurem como exemplos de jornalismo cidadão⁷⁹, vale lembrar o caso das fotografias de tortura na prisão de *Abu Ghraib*, no Iraque (Fig. 12) e a fotografia da captura de Saddam Hussein (Fig. 13), em Dezembro de 2003.

No caso *Abu Ghraib*, as fotografias só vieram aparecer cinco meses depois de terem sido feitas (Gunthert, 2008). Segundo Hersh (2004, p. 45):

⁷⁸ Assunto desenvolvido no próximo capítulo.

⁷⁹ A parte da análise, realizada no Capítulo IV deste estudo, não considerou se as fotografias dos militares foram usadas como produtos noticiosos, por isso não será desenvolvida a questão do *jornalismo cidadão*, assunto que mereceria até um outro estudo específico.

O Comitê Internacional da Cruz Vermelha e o Human Rights Watch tinham várias vezes reclamado (...) sobre o tratamento dos prisioneiros pelos militares americanos.

Mas não houve muita repercussão, até surgirem as fotografias. Essas imagens, que teriam sido recolhidas no CD de um dos soldados envolvidos no crime, chegaram ao conhecimento do General Antonio Taguba, em Janeiro de 2004, desencadeando um processo de investigação interna. O oficial entregou aos seus superiores um relatório sobre o caso no mês seguinte e, na sequência, o documento foi entregue à Divisão de Investigação Criminal do Exército, passando a circular na imprensa em Maio, daquele mesmo ano. (Gunthert, 2008; Hersh, 2004).



Fig. 12 – Autor desconhecido. Militar norte-americano durante ato de tortura contra prisioneiro em *Abu Ghraib*.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abu-ghraib-leash.jpg>



Fig. 13 – Autor desconhecido. Militares norte-americanos posam ao lado de Saddam Hussein, na sequência de sua captura. O ditador foi encontrado escondido num *bunker*, em Tikrit, numa missão sem presença da imprensa.

Fonte: <http://www.military.com/>

Munhoz (2005), que vem dedicando-se a investigar o fotojornalismo on-line e o uso da blogosfera como unidade de difusão de fotografias jornalística, construiu uma tipologia para caracterizar a forma de inserção desses modelos na *Web*, naquilo que ele denominou como *Fotoblogs Jornalísticos*:

- *Blogs fotojornalísticos*: que são caracterizados por terem textos noticiosos acompanhados por uma ou no máximo duas fotografias.
- *Fotologs fotojornalísticos*: são galerias de fotografia jornalística, quase sem texto, apenas com um título contextualizando a foto.
- *Fotologs jornalísticos de clipagem*: neles as fotografias são apresentadas também com pouco texto e constituem um conjunto de fotografias jornalísticas retiradas da *Web*.
- *Fotologs jornalísticos de discussão*: são caracterizados por apresentarem grande quantidade de fotografias jornalísticas e por funcionarem como fóruns de discussões entre profissionais.

Nota-se que, fora do ambiente da blogosfera, o fotojornalismo produzido atualmente na *Web*, depois de beneficiar-se – como visto – do desenvolvimento de novos equipamentos, da conexão banda larga e dos recursos multimídia, vem aparecendo com identidade nova, rompendo as barreiras dos constrangimentos editoriais da versão impressa e, principalmente, das edições digitais disponibilizadas pelo *mainstream* empresarial de comunicação. São exemplos disso os sites de alguns fotojornalistas, que atualizam suas produções sistematicamente⁸⁰, empresas geradoras de conteúdos multimídia⁸¹ e os sites das agências de fotojornalismo⁸², que pelo número reduzido de profissionais, configuram-se mais como modelos de associações, do que como grandes agências de banco de imagens e de produção jornalística diária.

Nesses três exemplos, além de fazerem uso de recursos digitais, os trabalhos têm aparecido com temáticas e linguagem tradicionalmente desenvolvidas pela fotografia documentarista. Os assuntos, sempre contemporâneos e da ordem do dia, são abordados

⁸⁰ Ver: <http://www.edkashistock.com/> e <http://www.zoriah.com/>

⁸¹ Ver: <http://www.mediastorm.org/>

⁸² Ver: <http://www.noorimages.com/> e <http://www.viiphoto.com/>

visualmente com enquadramentos diversificados e com maior profundidade do que a maioria das fotografias ou foto-galerias encontradas diariamente na mídia convencional, seja ela digital ou impressa.

Isso pode vir a caracterizar, então, outro fenômeno advindo do fotojornalismo digital: ampliação de conteúdos visuais concebidos com características autorais e personalizadas, com temáticas aprofundadas, construídos e disponibilizados com recursos de tecnologias digitais e multimídia, essas produzidas pelo próprio autor e/ou por limitados grupos que associam fotojornalistas, designers, produtores, entre outros.

É preciso assinalar que, com a consolidação da *Web* como meio de difusão de conteúdo fotojornalístico, as inúmeras fotografias produzidas, fadadas a alimentarem banco de dados antes do surgimento do sistema digital, passaram a ser aproveitadas para construção de conteúdos visuais para *Web*. Com isso, as rotinas de produção fotojornalística estão sendo alteradas, não apenas no processo formal de captação e distribuição, mas na concepção desses conteúdos, pensados em concomitância com as formas de visualização nas páginas virtuais, e na criação de uma narrativa visual que, em certos casos, apresentam-se num formato híbrido: com som (músicas e depoimentos do fotógrafo e/ou dos fotografados), vídeos (pequenos filmes que aparecem nos *slideshows* de fotografias) e textos curtos, que contextualizam o conteúdo visual apresentado.

Outrossim importante é que a maioria desses fotojornalistas profissionais cria conteúdos que não teriam como ser produzidos nas rotinas tradicionais das redações e do fotojornalismo. As empresas de referência jornalística, refêns do modelo de informação rápida (*breaking news*), acabam por alimentar-se desses conteúdos que não conseguem produzir, criando um novo fluxo de trabalhos fotojornalísticos.

Ocorre então outra situação paradoxal. Se por um lado o *mainstream* comunicacional necessita dar forma a essa quantidade incalculável de poeira informativa vinda do, quase anônimo, jornalista cidadão (Sofi, 2006 *apud* Munhoz e Palacios, 2007), e que alimenta também o modelo 24 horas de notícias. Se o impacto do fotojornalismo cidadão vem sendo sentido na blogosfera (Munhoz e Palacios, 2007). Se vem, também, construindo novas formas participativas na produção de notícias (Primo e Träsel, 2006). E ainda, se o fotojornalismo está em crise desencadeada desde os anos 80

(Persichetti, 2006). Por outro lado, o fotojornalismo digital autoral e personalizado que encontra-se atualmente na *Web*, produzido com temáticas atuais e de modo aprofundado – misturando mídias e linguagens – alimenta parcela da carência de conteúdos informativos das empresas de comunicação. Esse fenômeno, em curso e que merece ser investigado mais de perto, pode vir a configurar-se a nova metáfora para o conceito de fotojornalismo moderno construído a partir dos anos 30, pelas mãos de Erich Salomon.

Considerações

Sabe-se que a aplicação do jornalismo e do fotojornalismo em ambiente digital está diretamente entrecruzada com as evoluções tecnológicas e estágios de usabilidade desenvolvidos, em modo geral, no universo que diz respeito à constituição da própria *Web*. Em termos específicos, classificar estes modelos de informação noticiosa, textual e visual, depende diretamente do modo como a Internet é usada social e culturalmente, pois conforme essa relação vai alterando-se, a aplicação do jornalismo e da fotografia ganha outros contornos, rompendo modelos pré-existentes e criando novos, baseados na inter-relação estabelecida pelos formatos de uso.

Naquilo que concerne o interesse deste estudo, os sites de compartilhamento de fotografias são uma amostra disso. O *Flickr blog*⁸³ pode ser usado como um exemplo de como a fotografia digital vem sendo organizada e distribuída para e pelo público. O blogue disponibiliza, sistematicamente em concomitância com os órgãos de imprensa, imagens de acontecimentos noticiosos e de interesse público. Isso torna-se possível porque a ferramenta agrega fotógrafos de diversas partes do mundo, que fazem uso do *Flickr.com* para criar galerias de fotografias de assuntos diversos. Quando ocorreu o terremoto que atingiu a Itália, em Abril deste ano, e quando os casos de gripe suína tornaram-se uma epidemia no México, em Maio, o *Flickr blog* continha – nos dias em

⁸³ Ver: <http://blog.flickr.net/en>

que estes assuntos foram repercutidos na mídia mundial – fotografias sobre os dois, todas tiradas pelos seus usuários⁸⁴.

Dizer se isso diferencia a visualização dos acontecimentos é uma afirmação complexa, pois, sem investigação, não é possível avaliar quais conteúdos os órgãos oficiais disponibilizaram sobre esses temas. Mas, é preciso considerar que o canal de distribuição está sendo revigorado, com a multiplicação de acesso e formas de escoamento de fotografias, que configuram-se dentro dos critérios de noticiabilidade.

Naquilo que refere-se à investigação sobre o fotojornalismo na *Web*, é importante lembrar que Schwalbe (2006) afirma que a Internet não tem sido foco de estudos sobre enquadramentos visuais. Por sua vez, Munhoz e Palacios (2003) alertam que a bibliografia relacionada à fotografia no jornalismo digital é bastante reduzida. Essas constatações vêm confirmar o fato de que, atualmente, o fotojornalismo digital tem sido colocado à margem das investigações sobre evolução do jornalismo em ambiente *Web*, ou, na verdade, demonstram a urgência de se observar e tentar sistematizar o fenômeno. Pois, como observaram Munhoz e Palacio (2007), tudo parece que está, ainda, por ser feito.

Por outro lado, ao observar o fotojornalismo digital, produzido no âmbito profissional para atender demandas do mercado de comunicação, percebe-se que houve gradual alteração não apenas na forma de captura e distribuição, mas, e principalmente, na forma como o conteúdo é disponibilizado e conceitualmente constituído.

Por isso, é necessário, no futuro, aproveitar as metodologias de investigação para as tipologias de fotojornalismo digital, configuradas no universo da blogosfera e do jornalismo cidadão (Munhoz, 2005), para tentar sistematizar e identificar outros formatos de jornalismo visual na *Web*, este que, por sua vez, demonstra ter sido alterado pelas concepções criativas possíveis de serem aplicadas com a digitalização das diferentes linguagens (som-imagem-texto) e que, atualmente, representam parcial importância para o desenvolvimento do fotojornalismo digital.

⁸⁴ Ver: <http://www.flickr.com/photos/metzltiozohuitli/> e <http://www.flickr.com/photos/mirkosim/sets/72157616424744172/> (Consultado em Abril/2009)

Capítulo III

Venham vocês senhores da guerra
Vocês que constroem as grandes armas
Vocês que constroem os aviões da morte
Vocês que constroem todas as bombas
Vocês que se escondem atrás de muros
Vocês que se escondem atrás das mesas
Eu só que quero que vocês saibam
Eu consigo ver através de suas máscaras⁸⁵

1. A Guerra no Iraque – breve contextualização histórica

Após os ataques de 11 de Setembro de 2001, os Estados Unidos iniciaram uma campanha ofensiva chamada de *Guerra contra o Terror*. Mobilizaram os meios de comunicação e a opinião pública para alertar a urgência de uma reação contra o terrorismo mundial. Os primeiros passos desta campanha foram dados durante 36 dias de batalhas no Afeganistão, que tiveram início no dia 07 de Outubro de 2001.

Em 12 de Novembro, do mesmo ano, as forças da *Aliança do Norte*⁸⁶, apoiadas pelos Estados Unidos, ocuparam Cabul, capital afegã, tirando do poder o governo Talibã, que ainda hoje controla parte dos territórios do país. Washington intencionava derrubar governos que mantivessem relações com redes de terrorismo e capturar Osama Bin Laden, líder da rede Al-Qaeda, acusada de ser a mentora dos ataques aéreos ao *World Trade Center*.

O sucesso da ofensiva teve resultado parcial. O governo norte-americano e a *Aliança do Norte* iniciaram um processo de reestruturação eleitoral, que em Outubro de 2004 elegeu Hamid Karzai para a presidência do Afeganistão. A captura de Bin Laden não ocorreu e, segundo Hersh (2004), as maiores dificuldades foram, por um lado, a falta de oficiais da inteligência norte-americana infiltrada na comunidade muçulmana em territórios árabes antes dos ataques de 11 de Setembro e, por outro, a própria região, caracterizada por terreno árido, montanhoso e com temperaturas desfavoráveis.

⁸⁵ Tradução livre de *Masters of War*, in *Freewheelin' Bob Dylan*, 1963, de Bob Dylan

⁸⁶ Grupo de oposição ao governo Talibã no Afeganistão que teve apoio dos Estados Unidos

Com o insucesso nas buscas pelo terrorista, o governo norte-americano passou a vincular a Al-Qaeda ao regime de Saddam Hussein e a preparar um plano militar de invasão do Iraque.

Nos meios de comunicação o presidente George W. Bush e sua oligarquia política, chamados de *falcões*, entre eles o Secretário da Defesa, Donald Rumsfeld, e o Secretário de Estado, Colin Powell, discursaram classificando o Iraque, o Irã e a Coreia do Norte, como *Eixo do Mal* e afirmavam haver ligações desses países com redes de terroristas (Fontenelle, 2004). A campanha mobilizou também agências de inteligências nos Estados Unidos e na Inglaterra, levando a discussão ao Conselho de Segurança da ONU.

Esses dois países, pressionados pela comunidade internacional hesitante em relação ao conflito, apresentaram à ONU, no início de 2003, diversos dossiês e documentos que supostamente comprovariam que o líder iraquiano havia retomado o programa de pesquisas nucleares, teria capacidade de produzir armas bacteriológicas e armas de destruição em massa. Mais tarde esses documentos se mostrariam falsos ou infundados.

O Conselho de Segurança da ONU, mediando a turbulência de acusações e defesas, enviou ao Iraque uma comitiva de técnicos para investigar indícios de armazenamento e produção de armas nucleares e químicas, por parte do governo iraquiano. A comitiva permaneceu no país até o ultimato dado por Bush ao regime de Saddam Hussein, sem que nada fosse encontrado.

Assim, sem conseguir um mandato da ONU e sem o apoio de líderes de países como a França, a Alemanha e a Rússia, os Estados Unidos formaram as *Forças de Coalizão*, com 35 países que se manifestaram de acordo com a invasão norte-americana em território iraquiano para tirar do poder Saddam Hussein. Os bombardeios à Bagdá iniciaram-se no dia 20 de Março de 2003.

No início de Abril ocorreram dois eventos que marcaram a guerra: o hotel Palestine, onde os jornalistas foram hospedados, foi atingido por um disparo vindo de um tanque norte-americano, matando dois jornalistas e deixando outros três feridos; uma das estátuas do ditador Saddam Hussein, localizada na praça *Al-Firdos*, em Bagdá,

foi derrubada numa ação orquestrada para a imprensa registrar, tornando-se num ícone visual da guerra (Fontenelle, 2004).

No dia 13 de dezembro de 2003, Saddam Hussein foi capturado ao sul de Tikrit, sua cidade natal, numa ação sem a cobertura da imprensa. De acordo com Lima (*cit. in* Persichetti, 2005), fotojornalista da Agência *France Presse* que esteve no local:

O exército tinha divulgado para um grupo de 8 jornalistas (3 da Associated Press, 2 da Agence France-Presse, 2 da Reuters e 1 da European Press-Photo Agency) enlistados com 4ª Divisão de infantaria em Tikrit que teriam apenas 3 vagas no helicóptero para uma missão de 48h. Segundo eles, os profissionais tinham que pertencer ao mesmo veículo. Ou seja, para quem seriam as vagas no helicóptero? Em seguida, os futuros excluídos foram tirar satisfação com o exército sobre essa atitude, já que, até então, todos tinham os mesmos acessos nas missões. Para aquela específica, estava evidente o privilégio. Acabou que nenhum jornalista foi e todas as imagens, sejam fotos ou vídeo, foram feitas pelos militares durante a operação.

No pronunciamento oficial sobre a prisão de Hussein, o administrador do Iraque na ocasião, Paul Bremer, disse acreditar que as revoltas armadas por todo país acabariam. Mas, como sabe-se, a guerra norte-americana no Iraque tornou-se um conflito de grupos que controlam regiões específicas daquele país e fazem oposição à invasão.

No dia 30 de Dezembro de 2006, Saddam Hussein foi morto após ser entregue pelos militares norte-americanos às autoridades iraquianas. O Alto Tribunal Iraquiano determinou o enforcamento do ditador pelo massacre de 148 civis xiitas em 1982. Seguiam-se ainda acusações de extermínio de curdos com armas químicas, em 1988, assassinato de líderes religiosos e ativistas políticos, entre outras.

1.1.A guerra norte-americana: a queda de Bagdá

A conquista militar em território iraquiano aconteceu em 9 de Abril de 2003. A partir desta data Bagdá estava militarmente nas mãos norte-americanas. Nos dias

posteriores, os clamores da cúpula de Washington diziam ao mundo que a cidade estava controlada e a guerra vencida.

Toda a estratégia montada entorno do Iraque era a queda do regime do partido Baath, para implantação de um governo pró-Estados Unidos, e a morte anunciada de Saddam Hussein e seu clã. Os quase 20 dias de combates desestruturaram a cúpula iraquiana, mas não os demais clãs e tribos que, mesmo não participando do regime, mantinham-se submergidos, aguardando a hora certa de agir.

A sensação de vitória caiu por terra e mudou os discursos dos líderes norte-americanos, como Donald Rumsfeld, que na euforia de uma encenação, a queda simbólica da estátua de Saddam Hussein na praça de *Al-Firdos*, esperavam que a população os recebesse com flores e já pronunciavam em conferências de imprensa a libertação do povo iraquiano (Fontenelle, 2004). Um surto eufórico de quem ganhou uma batalha, mas não a guerra toda.

O Iraque tornou-se um problema da administração de Bush nesses últimos seis anos. O próprio presidente reconheceu recentemente que tomou decisões que não foram populares e que não estava agindo para alcançar popularidade. Bush e sua administração seguem os ideais de democracia e economia de mercado que seus idealizadores acreditam ser a base para tornar os Estados Unidos a maior potência bélica e econômica do mundo, feito que está em jogo nas estratégias de política externa norte-americana desde o colapso da União Soviética, em 1991.

Em entrevista ao *Washington Post*, em 2002, Bush declarou que (Ramonet, 2003, p. 10): “os Estados Unidos ocupam atualmente uma posição excepcional. Somos os líderes do mundo. E um líder deve ter a liberdade de ação”. Santos *et al* (2008) observam que os Estados Unidos talvez sejam o país que mais aplica estratégias de diferentes naturezas, diretas e indiretas, e alcançam um alto grau de proficiência a base de uma hegemonia imperialista. Elas são concretizadas em nível internacional por meio de:

- Estratégias psicológico-culturais – capacidade de influência cultural e persuasão com a produção audiovisual distribuída pelo mundo (cinema, seriados de televisão, etc.);

- Estratégias diplomáticas – habilidades para negociar e impor seus pontos de vista;
- Estratégias econômico-financeiras – hipercompetitividade e domínio financeiro;
- Estratégias militares – avançado aparelho militar, com expressão bélica projetada a nível mundial.

1.2.O Iraque e a ONU: os embargos econômicos

A relação do Iraque com os países ocidentais, a resistência dos cidadãos iraquianos, chamados de *insurgentes*⁸⁷, envolve também a maneira como a ONU e seus países membros vêm tratando o país.

Após a Guerra do Golfo (1991) o Iraque passou a conviver com uma série de embargos e bloqueios; os quais, na opinião de Gendreau (2003), se não usados com precauções, podem privar um Estado de garantir o mínimo de direitos humanos aos seus cidadãos. Quando o Iraque invadiu o Kuwait as Nações Unidas consideraram, sem a menor dúvida, que o governo iraquiano tinha feito uma ruptura da paz intolerável para o direito internacional. Por isso, seu Conselho de Segurança interveio com bloqueios econômicos.

A primeira medida do Conselho, de acordo com Gendreau (2003), foi a imposição de sanções econômicas por meio da Resolução 661, que embargavam os bens e mercadorias provenientes do Iraque, e do Kuwait anexado, e de mercadorias que

⁸⁷ Termo que esse autor discorda. *Insurgência* tem tido a conotação de ilegalidade e de um movimento sem causas legítimas. É muito tênue a linha que separa as definições para *insurgentes* e *beligerantes*, sendo que o segundo é aceito como legítimo. O próprio Depto. de Defesa norte-americano contribui com a contradição quando define *insurgência* como: *an organized movement aimed at the overthrow of a constituted government through the use of subversion and armed conflict*. Como pode haver um “governo constituído” após uma invasão ilegal? Deve-se ainda ser questionado: porque a invasão não foi punida pela ONU como ocorreu com o Iraque ao invadir o Kuwait? O povo iraquiano foi invadido militar e culturalmente; assim, estão defendendo-se e resistindo. Não se pode considerar como terroristas todos aqueles que são contra a invasão. Por essas contradições, o termo será evitado neste estudo, adotando-se as palavras *resistência* e *militantes*.

seguiam para esses países, além do congelamento dos fundos iraquianos. Juntou-se ainda a Resolução 670, um bloqueio aplicado aos meios de transporte⁸⁸. Gendreau (2003, p.190) cita que embora o bloqueio fosse aéreo e relacionado às importações e exportações de mercadorias, “foi alargado de tal maneira que ainda hoje só podemos ir à Bagdá por estrada, a partir de Amã, gastando nisso quinze horas de trajeto”.

Essas medidas foram duramente tomadas para obrigar o Iraque a respeitar a soberania do Kuwait, devolver o controle dos poços de petróleo ao país e para estabilização do seu governo legítimo. O embargo não resultou positivamente. Assim, o Conselho de Segurança autorizou aos Estados membros o uso da força armada contra o Iraque. O conflito ficou conhecido como a Guerra do Golfo e durou de Janeiro a Abril de 1991. O Iraque foi obrigado a devolver as terras anexadas e retirar-se do país.

Embora o Conselho de Segurança da ONU tenha comemorado o restabelecimento da soberania do Kuwait, não retirou as sanções aplicadas ao governo iraquiano. Uma nova resolução foi aplicada, a resolução 687, que determinava a interdição do embargo econômico ao Iraque quando este cumprir com o pagamento de indenizações aos danos causados pela guerra. Além disso, dizia que o país deveria desarmar-se totalmente nas áreas nuclear, química, biológica e balística. Para Gendreau (2003, p. 192), “a resolução 687 imputa ao Iraque todos os danos de guerra, incluindo os cometidos por outros países”.

Desta forma, o que ocorreu foi a manutenção do embargo, sobre o pretexto de que o Iraque não pagaria os danos causados e que constituía, pelo seu poder bélico, uma ameaça para a paz. Seu povo, portanto, foi condenado a viver durante mais de dez anos sob embargo econômico, ação que dificultaria a vida normal de qualquer sociedade.

Em 1995, após várias fiscalizações dos técnicos do Comitê de Sanções, as Nações Unidas ainda desconfiavam que o Iraque poderia ter produtos biológicos para fabricação de armas de destruição em massa, portanto as sanções aplicadas não foram revogadas. O Conselho criou uma nova resolução, a 986, que permitia a volta do país ao mercado de venda de petróleo, em quantidade controlada e com depósito parcial dos

⁸⁸ Esse autor partilha da mesma opinião de Gendreau (2003) de que todas as invasões militares em Estados soberanos deveriam ser tratadas iguais pela ONU, o que, com a invasão do Iraque em 2003, ficou nítido não ser uma prática da instituição.

lucros numa conta sequestro fiscalizada pela ONU, por fim de garantir os pagamentos ao fundo de indenização e das despesas do Comitê. Também foi implantado o programa *Petróleo por Comida*⁸⁹, para ajudar o governo do Iraque a suprir as necessidades humanitárias da sua população.

Esses acúmulos de sanções, ao menos até 2003, ainda privaram de lápis os estudantes iraquianos, com a alegação de que a grafite fornecida ao Iraque poderia ser perigoso para o mundo (Gendreau, 2003).

1.3.A estratégia de Washington

Sete meses antes dos ataques ao *World Trade Center*, Colin Powell declarou no Cairo que as sanções impostas à Bagdá tinham o intuito de conter as ambições de Saddam Hussein no desenvolvimento de armas de destruição em massa. Segundo ele (*cit. in Ramonet, 2005, p. 26*):

(...) Francamente, isso resultou. Ele não criou nenhuma capacidade significativa em relação às armas de destruição maciça. Não está sequer em condições de poder utilizar as armas convencionais contra seus vizinhos.

Após os ataques terroristas e o fracasso na captura de Osama Bin Laden, no Afeganistão, todo esforço feito não só passou por cima de declarações desse tipo, como criou uma força tarefa para convencer a todos de que o Estado iraquiano era uma ameaça para a paz mundial.

A estratégia norte-americana no Oriente Médio possui fortes raízes em pensamentos de políticos ligados ao presidente George W. Bush. Os dois importantes *falcões* que mais defenderam a estratégia militar na região foram Richard Cheney e Paul Wolfowitz. O primeiro era ligado ao mandato de Bush pai, quando foi Ministro da Defesa e foi, até o ano passado, vice-presidente do país. O segundo foi Secretário-adjunto de Defesa do governo Bush.

⁸⁹ Programa da *United Nations Humanitarian Coordinator in Iraq*, da ONU, coordenado pelo português Ramiro Armando de Oliveira Lopes da Silva.

Cheney foi o primeiro homem de Washington a apontar publicamente o Iraque como alvo de uma guerra preventiva. Em entrevista ao *The New York Times*, em 2002, denegriu a imagem da ONU e classificou como inúteis as inspeções no Iraque, declarando ainda que “a ameaça nuclear iraquiana justifica um ataque preventivo” (*cit. in. Ramonet, 2005, p. 16*).

Wolfowitz faz parte de um grupo de políticos neoconservadores pro-israelitas⁹⁰, que vêem Estados árabes como o Iraque uma ameaça para Israel. Foi considerado pela revista *Time* o “padrinho da guerra do Iraque”, sendo responsável pela articulação doutrinária da política externa da hegemonia norte-americana e de uma guerra preventiva contra Saddam Hussein a todo custo.

Os dois são apontados como sendo os articuladores internos da administração Bush no intuito de coletar e conectar dados que pudessem levantar uma justificativa para a derrubada de Saddam Hussein e que ela fosse cuidadosamente aprovada pela opinião pública internacional; isto incluía, claro, conseguir um mandato da ONU.

O efeito dessas articulações iniciou-se nos dias posteriores aos ataques de 11 de Setembro. Cheney posicionou-se publicamente contrário a qualquer tipo de investigação sobre os atentados com o pretexto de que privaria parte dos recursos e pessoal do esforço de guerra contra o terrorismo (Ramonet, 2005). Juntamente com o presidente Bush atrasou o máximo a criação de uma comissão independente para a investigação das falhas internas dos órgãos de inteligência. Foi responsável também pela tese de que o Iraque estava prestes a construir a bomba atômica, mesmo sem nenhuma comprovação dos serviços secretos norte-americanos.

Segundo McGovern (*cit. in. Ramonet, 2005, p. 32*) “é uma situação verdadeiramente única” o fato da Casa Branca agir em matéria de política externa sem consultar os serviços secretos, em exclusivo membros da inteligência anti-terrorismo da CIA. A Agência costuma elaborar um documento chamado *National Intelligence Estimate*, para informar ao presidente o que a CIA sabe sobre as reais condições do

⁹⁰ Paul Wolfowitz é chamado por alguns políticos norte-americanos de sionista extremista. O Sionismo é um movimento político que defende a existência de um Estado judeu. O movimento está nas raízes da criação do Estado de Israel e nos conflitos dos judeus contra o povo árabe.

inimigo. Procedimento este feito contra Cuba, Vietnã e durante a Guerra Fria, para garantir um esforço estratégico contra a antiga União Soviética. Para ele:

A Casa Branca não reclamou esse relatório porque não estava segura de as conclusões do documento serem aquelas de que tinha necessidade” (*cit. in.* Ramonet, 2005, p. 32).

De acordo com Ritter⁹¹ (*apud* Ramonet, 2005), internamente a invasão do Iraque tinha sido aprovada em Agosto de 2002, mas foi anunciada oficialmente apenas um mês depois, porque segundo Andrew Card, chefe de gabinete de Bush (*cit. in.* Ramonet, 2005, p. 30) “de um ponto de vista de *marketing*, não se lança um produto em Agosto”. A batalha, portanto, era primeiro contra a opinião pública e toda estratégia começou a ser montada, com ajuda dos meios de comunicação norte-americanos, que em sua quase totalidade voltaram-se para uma campanha de apoio à Casa Branca.

Porém, os ecos desta estratégia já eram ouvidos nos discursos do presidente norte-americano. No mês de Junho de 2002, na Academia Militar dos Estados Unidos, em *West Point*, Nova Iorque, a administração Bush já dava a entender o que estava por vir (Bush, 2002, p. 2):

A contenção não é possível quando ditadores desequilibrados com acesso a armas de destruição em massa podem lançar essas armas em mísseis ou fornecê-las secretamente a aliados terroristas.

Enfim, em Outubro de 2002, a Casa Branca solicitou um relatório de avaliação para a CIA, que afirmou haver a possibilidade de Saddam Hussein ter a capacidade de produzir germes de varíola e armas biológicas. O relatório caiu como uma luva para os esforços da propaganda contra o Iraque e foram amplamente reproduzidos na imprensa de todo o mundo.

Foi nesse clima de acusações e relatórios, dos quais o governo de Tony Blair também tomou partido apresentando seus próprios dossiês, que em Fevereiro de 2003, Colin Powell levou ao Conselho de Segurança da ONU o documento intitulado *Iraque, a sua infra-estrutura de ocultação, mentiras e intimidação*. Estava-se já a menos de um mês para o início dos ataques norte-americanos.

⁹¹ Scott Ritter foi chefe dos inspetores das Nações Unidas para desarmamento do Iraque entre 1991 e 1998.

Por outro lado, alguns meses antes, no começo dessa estratégia propagandística contra Saddam Hussein, o presidente Bush havia cogitado a possibilidade de derrubar o ditador iraquiano por uma ação clandestina executada por meio de um golpe de Estado. Segundo Woodward (*apud* Ramonet, 2005), isso não foi levado adiante pelo fato de curdos e xiitas, possíveis aliados para tirar a minoria sunita do poder, representada pelo partido Baath de Saddam, foram abandonados pelos Estados Unidos após se juntarem a eles durante a Guerra do Golfo, em 1991, o que tornaria difícil conseguir manipular a população para os interesses norte-americanos. Também, pelo fato do próprio governo iraquiano ter tomado todas as medidas necessárias para evitar qualquer tentativa de golpes, desarmando e desestabilizando dezenas de grupos opositores, além dele mesmo ser fruto de um golpe de Estado.

Nos anos posteriores à Guerra do Golfo planos de golpe de Estado tinham sido cogitados por Washington, um deles foi financiado pela administração Clinton e colocado em prática em 1995. A idéia teria partido de um membro xiita do *Congresso Nacional do Iraque*, organização dedicada na época à deposição de Saddam Hussein. Ahmad Chalabi, filho de banqueiros que morava na Inglaterra desde os 13 anos, escreveu o plano e colocou-se disponível para atuar no levante contra o Baath.

Entretanto, segundo Baer⁹² (*cit. in* Hersh, 2004, p. 188), na época:

A CIA não tinha sequer uma única fonte no Iraque (...) Não só não havia fontes humanas no interior do país como a CIA não tinha ninguém nos países vizinhos – Irã, Jordânia, Turquia e Arábia Saudita que fizesse relatórios sobre o Iraque (...) Seu aparato de coleta de inteligência era cego quanto a esse país.

O ano de 1995 foi o ano no qual as Nações Unidas aprovaram a resolução 986 que, como visto, liberou o Iraque para vender petróleo no mercado internacional, em quantidade controlada. A insurreição do *Congresso Nacional Iraquiano*, financiada por Washington, aconteceu um mês antes de aprovada a resolução. Aproveitando o fracasso do golpe e a abertura do mercado de petróleo, o governo de Bagdá não somente executou 130 membros do Congresso Nacional iraquiano suspeitos de tramar contra o

⁹² Robert Baer foi o agente da CIA responsável pelo caso, chamado de “Golpe Rotativo de Chalabi”.

Estado, como usou psicologicamente os fatos para colocar a população contra os Estados Unidos (Hersh, 2004).

Até as vésperas da invasão do Iraque pelos Estados Unidos e sua *Força de Coalizão*, sem mandato da ONU, o que existiam eram relatórios inconclusivos e diversas autoridades pronunciando-se contra uma ação precipitada. Segundo Bruguière (*cit. in Ramonet, 2005, p. 37*):

Não encontramos nenhuma prova de ligações entre o Iraque e a Al-Qaeda e trabalhamos sobre uns cinquenta casos que implicam a Al-Qaeda ou algumas células radicais islamitas. Penso que, se existissem essas ligações, as teríamos detectado. Mas de fato não descobrimos nenhuma conexão de qualquer natureza.

As três principais intenções da *Guerra contra o Terror*, ofuscada pela maniqueísta divisão do mundo entre *bem e mal*, eram, na perspectiva deste estudo, a implantação de um governo pró-Estados Unidos no Iraque e no Afeganistão, ampliação de acordos comerciais entre empresas norte-americanas e o mercado econômico desses países e o alargamento da presença norte-americana no Médio Oriente, que manteria controlados, assim, Estados opositores à visão ocidentalizada e imperialista defendida pela política externa norte-americana.

Considerações

É incontestável que o regime de Saddam Hussein foi sangrento, dominador e opressor. É inegável que Saddam Hussein fez uso de armas químicas, invadiu países e governava na base do medo. As intenções do ditador foram sempre de ampliar a força iraquiana na região e expandir os territórios, na base da luta e conquista armada. Foi também se proteger dos seus vizinhos iranianos após a chegada do aiatolá Ruhollah Khomeini (xiita) ao poder do Irã, que implantou um regime radical islâmico e fez oposição ao Ocidente.

Deste episódio veio a Guerra Irã-Iraque (1980-1988), na qual os Estados Unidos participaram enviando produtos químicos, levantando a suspeita de que foram usados para produção de armas de destruição em massa. Em 1983, Ronald Reagan enviou ao Iraque o presidente da indústria farmacêutica GD Searle&C para tratar como o país poderia ajudar o Iraque. Esse homem era Donald Rumsfeld, peça importante no jogo estratégico para a invasão ilegal do Iraque, em 2003 (Ramonet, 2005).

Nessa altura, o presidente iraquiano era já conhecido pelo seu regime ditatorial, por ser publicamente inimigo de Israel e já era investigado pela ONU por ferir o direito internacional em relação aos direitos humanos universais. Mas, naquela ocasião era a oportunidade para os Estados Unidos, mesmo sob pena de apoiar crimes de guerra, de impedir que o Irã se fortalecesse na região.

A dependência dos Estados Unidos em relação ao petróleo estrangeiro, segundo um relatório feito em 2001⁹³, deverá aumentar para 66% até 2020 (Klare, 2003). Não há outra maneira de conseguir suprir essas necessidades de consumo se não obrigando seus fornecedores a aumentar a produção e vender mais para o mercado norte-americano. Nesse contexto, o Golfo Pérsico torna-se uma peça importante no tabuleiro da estratégia de política externa norte-americana. E os atentados de 11 de Setembro, por mais macabro que possa parecer, foram um excelente pretexto para a oligarquia Bush começar a mexer as peças.

Pessoas como George Schultz, ex-Secretário de Estado do governo Reagan, e Riley Bechtel, conselheiro nomeado por George W. Bush para o *Export Council* – espécie de grupo de conselheiros empresariais que ajudam o governo nos assuntos relacionados ao mercado internacional – perpetuam-se no poder e no controle das rédeas que movem os interesses norte-americanos.

O ex-Secretário Schultz foi por anos o presidente da *Bechtel* – de propriedade de Riley Bechtel – uma das principais empresas que trabalham na reconstrução do Iraque, com um contrato de 680 milhões de dólares, pago pelo governo Bush. A *Bechtel* é uma das maiores construtoras do mundo e mantém relações comerciais com vários governos, como Arábia Saudita e Congo, além disso é fundadora da empresa de investimentos

⁹³ *National Energy Policy Development Group*, Washington DC, Maio de 2001.

econômicos *Bechtel Investments*, sediada em São Francisco, na qual a companhia *Saudi Binladin Group*, responsável pelos interesses financeiros da família Bin Laden, são acionistas e participantes (Mayer, 2003)⁹⁴.

No começo de Dezembro de 2008, o presidente norte-americano, em entrevista a rede *ABCNews*, declarou – como se isso viesse alterar a realidade dos fatos hoje – que seu “maior arrependimento” foi o erro da Inteligência no Iraque. Continuando, afirmou: “muita gente apostou sua reputação ao dizer que as armas de destruição em massa eram uma razão para derrubar Saddam Hussein” (Folha Online, 2008).

Ainda tentando amenizar o impacto negativo da política externa de Washington e da ocupação ilegal do Iraque, Ryan Crocker – atualmente ex-embaixador dos Estados Unidos em Bagdá – declarou, sem baixar o tom arrogante de *salvadores do mundo*, ao passar o cargo, em Fevereiro de 2009 (*cit. in Zakaria, 2009, p. 25*):

No fim, como nós deixamos e o que nós deixamos para trás será mais importante do que como nós viemos⁹⁵.

Portanto, a velha e batida frase de Hiran Jameson⁹⁶, de 1917, continua atual e fazendo sentido após quase cem anos: *numa guerra, a primeira vítima é a verdade*.

⁹⁴ Ver também: http://en.wikipedia.org/wiki/Bechtel#cite_note-12

⁹⁵ “In the end, how we leave and what we leave behind will be more important than how we came”.

⁹⁶ O senador norte-americano Hiran Jameson citou essa frase referindo-se à cobertura dos jornais norte-americanos durante a Primeira Guerra Mundial (D’Ávila *apud* Fontenelle, 2004)

Capítulo IV

1. Estudo qualitativo: Guerra no Iraque – fluxo de imagens, os seus conteúdos e difusão na *Web* na visão de especialistas e profissionais.

Nesta primeira fase da investigação, fez-se um estudo qualitativo exploratório entre profissionais do jornalismo e pesquisadores de comunicação, no intuito de verificar como, entre eles, são vistos: o fluxo de imagens sobre o tema *Guerra no Iraque*; os seus *conteúdos visuais* e sua difusão na *Web*.

A definição da amostra baseou-se no fato de que, no enfoque qualitativo, a coleta de dados pode ser uma unidade de análise ou conjunto de pessoas, sem que necessariamente seja representativo do universo (Sampieri *et al* 2006). A coleta de dados, que abrangeu especialistas e indivíduos-tipos, foi realizada por meio de entrevistas individuais, organizadas com perguntas enviadas por *e-mail* aos selecionados. Para isso, produziu-se um guião com 11 questões⁹⁷ baseadas em três questões de investigação:

- 1) O ciberespaço tem facilitado a difusão e o acesso de fotografias sobre a Guerra no Iraque?
- 2) O conteúdo disponível na *Web* ampliou o acesso à informação visual sobre a Guerra no Iraque face à informação visual difundida nas televisões e nos jornais?
- 3) Quais as tendências discursivas, se é que existem, nas fotografias da Guerra no Iraque encontradas na *Web*? Existem tendências em discursar pelos vencedores e vencidos (militares e governantes), pelas consequências (vítimas e destruição) ou há uma neutralidade?

Sampieri *et al* (2006) lembra que as amostras de *especialistas* são usadas no foco qualitativo para gerar hipóteses precisas e as amostras de *indivíduos-tipos* são escolhidas quando o objetivo é a profundidade e qualidade da informação. Ressalta-se que devido a sua característica de sondagem e ao número reduzido de amostragem esse estudo inicial deve ser considerado apenas no contexto desta dissertação, como mergulho exploratório no tema.

⁹⁷ O modelo e as respostas aos questionários dos seis entrevistados encontram-se em anexo.

O estudo foi realizado no segundo semestre de 2007, com a intenção de sondar, entre aqueles que convivem com a construção de notícias e/ou o processo de investigação, o grau de relevância do tema escolhido para essa investigação. As 11 perguntas do questionário foram enviadas por e-mail para 2 fotojornalistas, 1 jornalista, 1 editor e 2 pesquisadores. São eles: João Wainer (JW), editor da revista Fotosite; Mario Lalau (ML), fotojornalista *freelancer*; Rodrigo Dionísio (RD), jornalista e assessor de imprensa; Tuca Vieira (TV), fotojornalista da Folha de S.Paulo; Jorge Pedro Sousa (JPS), professor da UFP; e Simonetta Persichetti (SP), crítica de fotografia e professora da Universidade Estadual de Londrina.

1.1 Importância do tema

No estudo verificou-se que para metade dos entrevistados (3) o tema *Guerra do Iraque* ainda é importante como acontecimento mediático e tem interesse noticioso:

“Acho que a Guerra do Iraque (...) continua sendo importante para as pessoas de todos os países” (M.L.)

“Acho que é um acontecimento que merece ainda bastante atenção dos médias e das pessoas” (J.P.S.)

Por outro lado, para alguns entrevistados (2) o tema não tem mais interesse e acreditam que os espectadores cansaram-se por causa da repetição das informações:

“(...) as pessoas se cansaram, visto que é tudo sempre a mesma coisa e as imagens divulgadas já se tornaram chatas” (S.P.)

“Todas as notícias que vejo parecem as mesmas” (J.W.)

Há ainda duas abordagens distintas. Segundo 2 entrevistados a Guerra do Iraque pode ser interessante ou não dependendo do país e/ou dos factos:

“Se for uma resposta generalista, diria que não. Mas pensando numa maneira mais específica acredito (...) que os fatos (...) chamam atenção. No Brasil (...)”

perdeu força. A resposta seria totalmente diferente em países (...) como E.U.A ou Inglaterra” (R.D.)

“(...) poucos se interessam, pelo menos aqui no Brasil” (J.W.)

1.2 Difusão e acesso ao tema na Internet

Essa categoria teve o objetivo de sistematizar os dados que referem-se a difusão e ao acesso de fotografias sobre a Guerra do Iraque na *Web*. Foram organizadas três subcategorias: *acesso ao fluxo de fotografias*; *difusão de conteúdos face às mídias tradicionais* e *conteúdo da informação visual*.

i. Acesso ao fluxo de fotografias

Sobre o acesso às fotografias na *Web* a maioria dos entrevistados (5) concorda que é possível “ver” a história do conflito em diversos aspectos e em diferentes sites:

“Quem quer entender o que acontece lá consegue” (J.W.)

“Um usuário médio de Internet, com uso de buscadores (Yahoo!, Google) (...) pode conseguir uma gama completa e múltipla de informação (...)” (R.D.)

“Sim, nos vários sites. Talvez nos extra-oficiais seja mais fácil” (S.P.)

Além disso, os entrevistados (6) concordam que o ciberespaço e a fotografia digital proporcionaram maior rapidez para o acesso às fotografias:

“O leitor ganhou em rapidez” (S.P.)

“ Aquilo que eu acho que o leitor lucrou (...) foi uma maior rapidez entre o instante do acontecimento e a veiculação das imagens (...)” (J.P.S.)

“A difusão, dentro do ciberespaço, é total” (T.V.)

“Para a imprensa (...) facilitou a transmissão e exposição” (R.D.)

Portanto, pode-se dizer que o acesso na *Web* às fotografias sobre a guerra no Iraque, para parte considerável dos entrevistados, é rápido e fácil. Diversos sites de notícias e sites com sistema de busca de informação facilitam o acesso para visualizar o tema. Tanto para os meios de comunicação como para o leitor fica pontuado pelos entrevistados que houve ganhos de agilidade com as novas tecnologias.

ii. Difusão de conteúdos face às mídias tradicionais

Identificou-se que todos os entrevistados (6) consideram que uso da tecnologia digital fez o fluxo de fotografias ser maior com a *Web* e metade (3) considerou que as imagens repetem-se, mas há opções além daquelas usadas no impresso.

“A Internet é de longe o melhor suporte para difusão de imagem” (M.L.)

“Tem conteúdos repetidos, mas tem mais conteúdos alternativos na internet”
(J.P.S.)

Para os entrevistados, a plataforma virtual possibilita mais exposição para a produção feita pelos meios de comunicação e pelos profissionais:

“(...) De 10, 15 fotos editadas em um site, provavelmente uma ou duas foi publicada” (R.D.)

“Os jornais abordam de maneira mais superficial” (J.W.)

“A fotografia digital e a Internet em conjunto facilitam a distribuição de fotografias. Portanto é mais fácil acessar imagens na Internet que os jornais eventualmente nem sequer publicariam” (J.P.S.)

Constatou-se que em relação específica ao uso da fotografia amadora, sendo ou não sobre o tema em questão, os entrevistados são unânimes quanto a legitimidade e necessidade desse fenômeno.

Para eles, a fotografia digital oferece mais possibilidade de difusão das imagens amadoras e devem ser usadas como fonte de informação, na *Web* ou em meios de comunicação tradicionais, porém com critérios jornalísticos:

“É uma fonte riquíssima em conteúdo, a que não tínhamos acesso até recentemente. Mas deve ser utilizada com critério jornalístico” (T.V.)

“No caso específico da fotografia, a rede, somada à popularização das câmeras digitais, espalhou ‘olhos’ por todo o mundo” (R.D.)

Notou-se que alguns entrevistados (5) mencionaram, de diferentes formas, o fato dos grandes acontecimentos e os flagrantes jornalísticos – inclui-se também a guerra no Iraque – estarem ganhando visibilidade por causa das facilidades proporcionadas pela tecnologia digital:

“(…) os leitores (…) tiveram acesso às imagens de cotidiano da guerra proporcionadas pelos soldados e funcionários de empresas” (M.L.)

“Os amadores serão responsáveis pelos grandes registros de flagrantes no jornalismo daqui em diante, pois estão em todos os lugares armados de pequenas cameras digitais” (J.W.)

Parte deles (4) destacou a possibilidade de encontrar-se diversos pontos de vista como principal potencialidade da difusão. Além dos meios de comunicação, que migraram para a plataforma digital, amadores e profissionais independentes utilizam o ciberespaço como local de exposição de fotografias, fazendo do meio um grande banco de dados sobre esse e diversos outros temas:

“(…) poucos jornais ao redor do mundo hoje não possuem uma página virtual para reproduzir total ou parcialmente seus conteúdos, o que também, novamente, garante uma multiplicidade maior de informação (…)” (R.D.)

“A fotografia digital ligada a internet permite com maior facilidade a multiplicação dos pontos de vista acerca dos mesmo acontecimentos.”
(J.P.S.)

“Jornais online oferecem uma opção que não tem na versão impressa. As ‘galerias’ com inumeras imagens sobre a mesma notícia ou acontecimento”
(M.L.)

iii. O conteúdo da informação visual

Para os entrevistados, a produção de outras fontes *não oficiais* de informação, como o fotógrafo amador, tornou-se mais popular com a *Web* e a fotografia digital, sendo elas usadas pelos meios de comunicação quando oferecem conteúdos jornalísticos:

“Não teríamos sabido das torturas de Abu-Ghraib se as imagens não tivessem sido feitas de forma digital” (S.P.)

“Para o ‘cidadão comum’, talvez a fotografia digital e as possibilidades oferecidas virtualmente para a exposição de imagens tenham tido um impacto maior” (R.D.)

Para eles, esse tipo de conteúdo, como vimos acima, deve ser usado com critérios jornalísticos. Entretanto, parte deles (3), demonstrou preocupação com a manipulação da imagem e seu uso indevido:

“A manipulação de imagem mais facilmente encontrada devido às tecnologias digitais diminuíram a credibilidade da imagem como documento jornalístico” (M.L.)

“A fotografia e seu uso jornalístico é positivo em si mesmo, ela se torna negativa quando é usada para fins diferentes daqueles para os quais o jornalismo surgiu” (J.P.S.)

Todos listaram exemplos de imagens feitas por amadores que foram usadas para noticiar informação sobre o conflito. O caso mais citado foi o da prisão de *Abu Ghraib* (6), sendo que alguns deram outros exemplos. Um entrevistado citou as imagens de Tami Sicilio⁹⁸ feitas em 2004:

⁹⁸ Na ocasião ela trabalhava para a empresa *Maytag Aircraft*, que fazia transportes para o exército no Kuwait, e fotografou o embarque de caixões cobertos com a bandeira norte-americana para repatriamento dos mortos.

“(...) casos mais destacados foram o das imagens feitas de caixões de soldados norte-americanos sendo embarcados para os EUA, com a bandeira do país sobre eles” (R.D.)

Outro lembrou-se de ter visto sites com fotografias feitas por soldados e também fotografias de atentados:

“Já vi em alguns sites. Essencialmente fotografias de atentados e fotografias de soldados. Os próprios soldados que fotografaram a guerra e disponibilizaram essas fotografias na internet” (J.P.S)

Em relação aos demais tipos de conteúdo, especificamente conteúdos produzidos pela mídia tradicional e por fotojornalistas, metade (3) dos entrevistados destacou que o uso destes produtos na *Web* possibilitou ao leitor acesso a conteúdos diversificados:

“A digitalização da imagem ajudou a fugir das censuras impostas pelos Americanos porque facilitou a transmissão e proporcionou uma maior quantidade de fotos, aumentando a dificuldade para controlar e censurar o material” (M.L.)

“Embora operando com limites os fotojornalistas tem tentado mostrar a guerra tal como ela é. É obvio que não mostram, mas tentam mostrar facetas da guerra (...) tudo aquilo que gira em volta dela (...) manifestações, a vida de todos os dias..” (J.P.S.)

Porém, para parte deles (3) o conteúdo disponível no ciberespaço ainda é comprometido pelo ponto de vista, pela filiação do fotógrafo face ao acontecimento e ao órgão de imprensa para o qual trabalha:

“Eu gostaria de ter visto mais fotos do lado da resistência iraquiana” (M.L.)

“Os fotógrafos são quase todos estrangeiros a serviço da mídia estrangeira, que tem interesses estrangeiros” (T.V.)

Desta forma, avalia-se que as imagens feitas por amadores são fonte importante de informação e, em geral, são bem vistas como conteúdo informativo nas mídias tradicionais. Essas imagens chegam hoje ao grande público pelos meios de comunicação instalados na *Web*. Redes de notícias on-line, como a *BBC News*, o *NYTimes.com* e o *Estadão.com*, criaram sistemas para comprar e distribuir material feito por amadores (Munhoz e Palacios, 2007). Para alguns entrevistados há a ressalva quanto à

credibilidade desse conteúdo, mas em termos de contribuição as imagens amadoras são vistas positivamente.

Verificou-se que com o sistema on-line o conteúdo geral disponibilizado no ciberespaço foi ampliado, possibilitando o acesso às versões diferenciadas sobre o conflito. Mesmo que este conteúdo venha carregado por uma ideologia ligada à cultura a qual pertence o fotógrafo, para a maioria dos entrevistados a fotografia digital e o ciberespaço amplificaram os conteúdos em relação ao que é possível de ser visualizado na imprensa tradicional.

1.3. Tendências discursivas e imparcialidade nos conteúdos

Foi constatado que os entrevistados entendem não haver possibilidade de ser totalmente imparcial ou neutro. Alguns deles (3) citam o fato dos fotógrafos serem influenciados pelo aspecto cultural, ideológico e estético. No caso, a falta de imparcialidade ocorre por causa da formação, da finalidade de suas produções e pela busca por uma linguagem individual:

“(...) as fotos do Iraque dizem mais a respeito do fotógrafo que se submeteu ao perigo ou ao veículo que enviou os jornalistas. É uma cobertura sobre a própria cobertura” (T.V.)

“As guerras não são mais as mesmas, portanto a forma de representá-las não pode ser mais a mesma. Hoje em dia, vejo imagens muito mais estilizadas do que com conteúdo (...) Se me agrada? Não sei. A principio não, mas pode ser uma nova estética que está se criando” (S.P.)

Em outra perspectiva, alguns (2) acreditam que a imparcialidade não é possível pelo fato de haver interesses dos médias e dos governos envolvidos.

“Só o fato de que jornalistas tem de trabalhar obrigatoriamente embutidos nas tropas americanas, o que torna a cobertura parcial” (J.W.)

“No mundo competitivo da mídia, vence quem supera o outro, em detrimento da informação” (T.V.)

No caso de um entrevistado a cobertura é complexa e revela-se filtrada por determinados interesses ao espectador:

“Um acontecimento tão distante e com tantos interesses políticos e econômicos chega totalmente filtrado até nós” (T.V.)

Para metade dos entrevistados (3) o fato de o ciberespaço facilitar a difusão e abrigar diversas fontes de divulgação faz com que não haja uma tendência de discurso definido:

“(…) mais gente tem acesso a internet, mais gente pode publicitar as fotografias, mais órgãos de comunicação social estão presentes na internet” (J.P.S.)

“(…) mesmo que minoritariamente, cada ponto de vista está exposto e tem espaço” (R.D.)

“Acho que a internet tornou o discurso do conflito muito diversificado” (M.L.)

Apenas um entrevistado exemplificou aquilo que acredita ser uma tendência discursiva nas fotografias sobre o conflito no Iraque:

“(…) um facto é que se tem tentado mostrar a guerra pelo lado das vítimas, mais do que antes. Não quer dizer que seja uma novidade” (J.P.S)

Assim, avalia-se que os entrevistados não consideram haver uma tendência discursiva identificável nas fotografias disponibilizadas na *Web* sobre o tema. Parte significativa deles acredita que, pela fácil acessibilidade e pela demanda de fluxo e assuntos, a pluralidade discursiva fica garantida.

Por outro lado, não há imparcialidade ou neutralidade:

“(…) não acredito em cobertura 100% isenta e neutra” (R.D.)

Por mais que os fotógrafos tentem afirmar que são imparciais (Fontenelle, 2004), para metade dos entrevistados a estilização e o meio ideológico não possibilitam que ocorra total imparcialidade.

Resultados

- A Guerra no Iraque tem parcial importância como assunto noticioso para os entrevistados, sendo que o ciberespaço amplificou o acesso e a difusão de fotografias sobre o conflito 1) pela acessibilidade às câmeras digitais, 2) pelo dinamismo da interatividade e 3) pela sua característica híbrida e multiplicadora.
- Os conteúdos de fotografias disponibilizadas no ciberespaço sobre o conflito, sejam feitas por fotojornalistas dos meios de comunicação, por fotojornalistas independentes ou por cidadãos, oferecem temáticas mais abrangentes face aos meios tradicionais de difusão de fotografia.
- Não é possível definir uma tendência discursiva para a cobertura do conflito no Iraque exatamente pelo fato do ciberespaço ter como característica fundamental o dinamismo interativo e a pluralidade de discursos.

2. A Guerra no Iraque vista pelas fotografias on-line em sites de fotojornalistas e em foto-galerias de militares no Flickr.

Metodologia

Nesta segunda fase do estudo, com intuito de analisar os conteúdos das fotografias sobre o Iraque disponíveis na *Web*, que constitui o *corpus* principal desta investigação, foi feita a seleção geral de 1.919 imagens a partir de 10 sites de fotojornalistas que cobrem o conflito no Iraque e de 10 foto-galerias de militares que utilizam o Flickr para disponibilizar fotografias tiradas durante o período no qual estiveram naquele país. A seleção das unidades e as visitas às páginas on-line para observação das fotografias foram feitas no mês de Março deste ano.

Do total geral selecionado, 3,38% (65) foram excluídas 1) por estarem fora do tema 2) não serem possíveis de identificação e 3) por serem montagens fotográficas ou gráficos. Esses critérios de exclusão abrangeram a maioria das imagens excluídas (70,76%). Optou-se também por excluir imagens que retratassem os políticos e os integrantes do comando militar, pois estas apareceram em apenas dois sites de fotojornalistas e em ocasiões de eventos oficiais organizados para cobertura da imprensa. As fotografias representavam políticos curdos no norte do Iraque, o embaixador dos Estados Unidos no Iraque e o comando militar iraquiano, norte-americano e britânico. Entre o total de fotografias escolhidas para ser categorizadas menos de 1% foi excluída por esse motivo.

O total final é de 1.854 fotografias, sendo 1.210 dos militares e 644 dos fotojornalistas. No Flickr é possível ter dois tipos de contas. Uma é gratuita, aceita até 200 fotografias e autoriza a criação de 3 galerias para organizar as imagens. A outra é paga, possibilita que o usuário tenha um número ilimitado de galerias e imagens armazenadas, além de outras diferenças. Entre as foto-galerias dos militares selecionados, quatro possuem contas pagas, as quais a empresa chama de *Pro*. É importante lembrar que isso não tem relação com a vida profissional do usuário e esse dado não foi considerado no critério de seleção.

Dito isso, era de se esperar que as foto-galerias do Flickr apresentassem quantidades mais elevadas de fotografias, uma vez que o ambiente do site é direcionado para amadores. Era natural que nele tivessem mais unidades em relação aos sites dos fotojornalistas, que, como foi constatado, configuraram-se, na maioria dos casos, por um sistema de galerias e sub-galerias com temas variados e quantidade reduzida de fotografias, servindo como portfólios.

Ressalta-se que, se por um lado os militares utilizam as contas do Flickr para armazenar e participar de comunidades virtuais, os fotojornalistas utilizam os sites, entre outros motivos, para divulgar seus trabalhos e criar acesso aos contatos profissionais. Verificou-se, ainda, que as categorias *Vítimas* e *Universo dos Soldados* foram aquelas com mais diferenças de quantidade na relação fotojornalista/militares o que se explica por alguns fatores, entre eles, a natureza cultural como cada um dos dois conjuntos lida com o registro fotográfico, como será visto mais a frente.

Como já referido, no processo de seleção dos sites de fotojornalistas, considerou-se irrelevante o formato tecnológico de interface usado para a produção e disponibilização das galerias virtuais, bem como o *design*, pois eles não são objeto de análise deste estudo. O foco principal para a escolha dos sites foi a pertinência profissional verificada na descrição de seus perfis e biografias, quando havia, e nas fotografias publicadas.

Por isso, foram selecionados fotojornalistas que têm fotoblogues ou foto-galerias no Flickr. Constatou-se que dois desses profissionais, Karim Kadim e Julie Adnan são iraquianos, o terceiro, Ahmad AL-Rubaye – nome de origem árabe – não foi possível identificar a nacionalidade. Assim, a inclusão desse modelo de site contribuiu para a pluralidade desta análise, mesmo não considerando a origem dos profissionais como critério para a escolha. Isso ocorreu de forma natural dentre as opções que o estudo encontrou na fase inicial da seleção.

2.1 As Categorias

Duas grelhas foram criadas para a análise, cada uma com 5 categorias em comum para as imagens dos militares e para as dos fotojornalistas. Houve a necessidade de acrescentar uma sexta categoria para categorizar as imagens dos fotojornalistas, visto que, entre eles, tinham profissionais de origem árabe. Além disso, entre os selecionados houve aqueles que cobriram o início da guerra a partir de Bagdá, embutidos com o governo do país, o que configura um ponto de vista dos invadidos. A categoria, portanto, foi importante para mensurar a abrangência da cobertura desses casos.

Assim, foi criada a categoria **Resistência Iraquiana**, que considerou as imagens que retratassem líderes e/ou os militantes que lutaram contra os exércitos da coalizão durante a primeira fase da guerra, em 2003, e continuam a enfrentar a invasão militar estrangeira e de coalizão no seu país. As imagens de conflito/combate nas quais são identificados os pontos de vista das milícias foram consideradas como resistência.

As demais categorias são:

Conflito: consideraram-se as fotografias que estivessem relacionadas com as operações militares de qualquer natureza (soldados em vigílias, em patrulha com veículos ou a pé nas ruas, em vôos e interrogatórios, por exemplo), imagens que mostrassem destruição e consequências (não vítimas), combate, protestos e manifestações e pessoas nas ruas inseridas nos acontecimentos citados.

Vítimas: consideraram-se as fotografias que mostrassem as vítimas civis iraquianas e vítimas militares em qualquer situação. Também aquelas que retratassem, de forma contextualizada com o tema, os familiares e/ou amigos dos soldados ou dos civis, as cerimônias de sepultamento e de homenagem.

Vida Iraquiana: consideraram-se as fotografias que mostrassem as cidades iraquianas, o comércio e as pessoas. Imagens que focassem a cultura do país, suas paisagens e arquitetura. Também a segurança e o policiamento iraquiano (não militar), os espaços privados ou públicos protegidos.

Universo dos Soldados: consideraram-se as fotografias sem o contexto de operação militar, feitas com intuito pessoal e de mostrar intimidade, nas bases militares ou não, descontraído ou em treinamento. Assim, entraram imagens dos soldados em casa ou na base, os soldados entre civis de maneira não ostensiva, os retratos militares, posando ou não, com armas ou sem, acampamentos e o universo da própria base.

Arsenal Militar: consideraram-se fotografias de tema único e fechado, nas quais os assuntos dominantes são os artigos de uso militar ou relacionados com material bélico (armas, veículos, detalhe de material militar, entre outros).

O processo de categorização das fotografias foi delicado e enfrentou algumas dificuldades pelo fato da interpretação de fotografias ocasionar embates subjetivos, sendo preciso refletir mais profundamente sobre seu significado e aquilo que o fotógrafo quer que vejamos ou não ao usar determinadas técnicas ou enquadramentos, por exemplo, mesmo que para ele isso seja consciente ou inconsciente. A prioridade, no primeiro contato, foi entender a fotografia enquanto meio comunicativo por si só, única e carregada de significado.

Como citado, Kossoy (2002, p.134) entende os registros fotográficos como representações culturais, estéticas e técnicas, e por isso “não podem ser compreendidos isoladamente, ou seja desvinculados do processo de construção de representação”. Joly (2007, p. 46) por sua vez, ao justificar que a imagem não tem uma linguagem universal, afirma que a confusão da compreensão ocorre entre aquilo que percebe-se superficialmente por meio do reconhecimento figurativo e a interpretação:

Reconhecer este ou aquele motivo não significa que se compreenda a mensagem da imagem no seio da qual o motivo pode ter uma significação muito particular, ligada tanto ao seu contexto interno como ao seu aparecimento.

O conteúdo da fotografia teve, portanto, sempre um valor prioritário, sendo que a contextualização com legendas, títulos e outros textos encontrados nas galerias foram usadas para ajudar a resolver subjetividades que surgiram. Os exemplos a seguir tentam demonstrar as sutilezas enfrentadas para categorizar as fotografias e os procedimentos adotados para tentar contornar essas subjetividades.

Primeiro exemplo: Moises Saman fotografou um homem carregando sua pasta executiva, caminhando num cenário ao fundo de quatro veículos destruídos, fumaça e paredes caídas (F7-VI, p. 152). O primeiro plano é o homem que caminha em direção ao seu compromisso, sem dar atenção ao que está se passando logo atrás dele, que está mesmo mais afastado, em terceiro plano, pois o fotógrafo utilizou uma objetiva grande-angular. Numa observação superficial essa imagem poderia ser caracterizada como *Conflito*, visto que a cena de destruição, apesar de afastada, chama a nossa atenção. Porém, é o contraste entre aqueles que tocam a vida normalmente e o cotidiano da cidade que na fotografia chama atenção. Assim, essa imagem foi categorizada como *Vida Iraquiana*.

Segundo exemplo: o fotógrafo Max Becherer criou uma sub-galeria chamada *Insurgency*. Nela há diversas fotografias nas quais aparecem pessoas feridas recebendo cuidados médicos, sendo transportadas, mulheres chorando, homens protestando, entre outras. Naturalmente não foi considerado o nome da galeria, uma vez que cada uma dessas imagens possuem seu contexto interno específico e em concomitância com as categorias criadas para análise.

2.2 Descrição do conteúdo geral das grelhas

Para análise iconográfica e de conteúdo foram selecionadas 76 fotografias entre o total de 1.854, sendo uma fotografia de cada categoria por unidade de análise. A seleção seguiu os critérios já mencionados: 1) pertinência no uso dos elementos técnicos para produção da imagem 2) objetividade e clareza na interpretação do conteúdo informativo 3) variedade de ponto de vista e 4) identificação do assunto com o tema do presente estudo. Os gráficos abaixo demonstram as percentagens gerais dos dois grupos analisados:

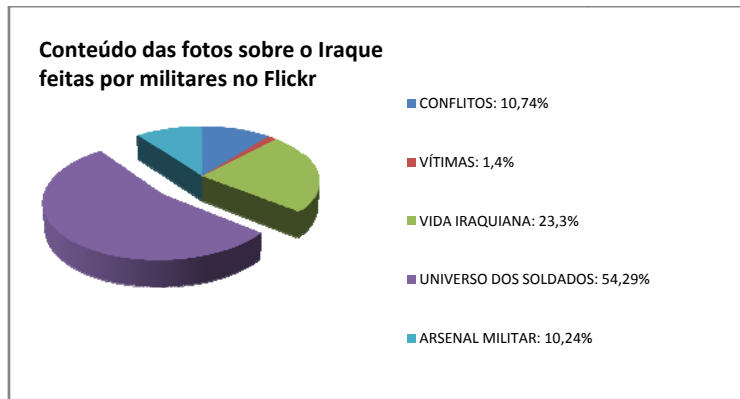


Gráfico 1 – Militares no Flickr

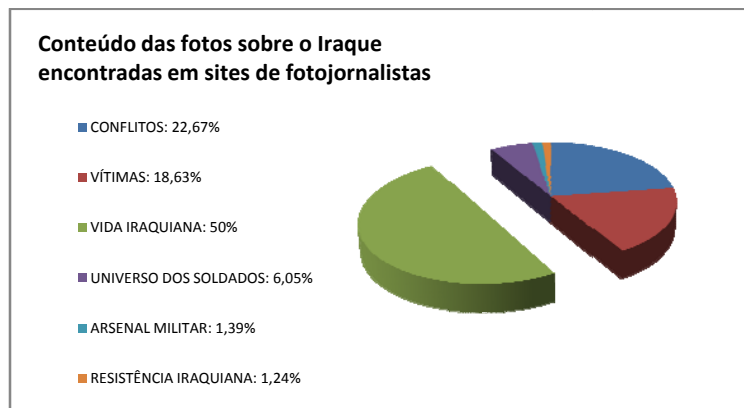


Gráfico 2 – Sites de Fotojornalistas

A seguir foram discriminados os conteúdos dos sites e das foto-galerias de forma individualizada, baseados nos resultados obtidos com as grelhas de cada um deles. As descrições abaixo são ilustrativas e generalizadas. Em ordem alfabética, seguem exemplos daquilo que foi sistematicamente observado nas unidades e também as imagens escolhidas para análise⁹⁹.

Foto-galerias dos militares no Flickr:

- **Elias25158665 (Elias – Total 124)**

Universo dos Soldados (45,1%) é a categoria com mais fotografias. Destacam-se: fachada de hotel iraquiano que virou base militar, colegas posando, colegas dormindo e o ambiente de uma tenda militar. Nas demais categorias destacam-se: fachada de um prédio destruído com bandeiras iraquiana e palestina pintadas e os *checkpoint* (*Conflito* 20,9%); imagens de crianças nas ruas, iraquianos pegando coisas no lixo e muro com

⁹⁹ As percentagens são relativas ao total analisado de cada selecionado. As percentagens de excluídas, assim como os motivos de exclusão, podem ser consultados nas tabelas em anexo.

frase pedindo saída dos militares (*Vida Iraquiana* 27,4%); armas iraquianas apreendidas (*Arsenal Militar* 6,7%).

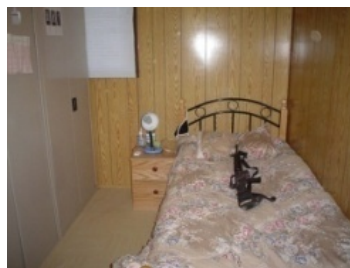
As fotografias para análise são quatro:



- **Jamie93637 (Jamie – Total 24)**

As fotografias foram categorizadas como *Universo dos Soldados* (100%). Destacam-se cenas de um depósito de lixo usado, provavelmente, apenas pelos militares, retratos dela e de colegas e detalhes de objetos pessoais.

A fotografia para análise é a seguinte:



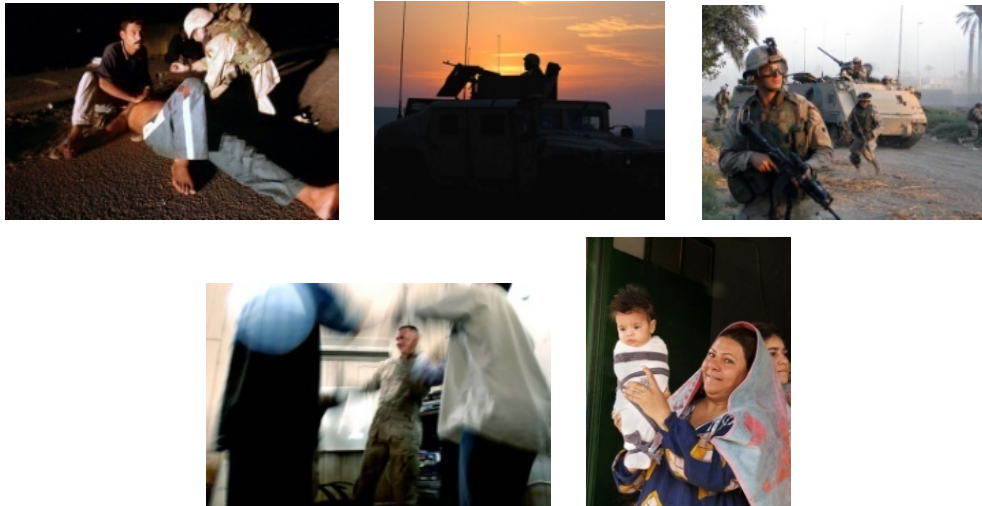
- **J. D. Critchfield (JD – Total 64)**

Conflito (46,8%) é a categoria com mais fotos, destacando-se cenas de emboscadas e combates, patrulhas nas ruas, interrogatórios e buscas em casas de civis¹⁰⁰. Nas demais categorias destacam-se: militares jogando voleibol e dançando (*Universo dos Soldados*

¹⁰⁰ Isso explica-se porque ele era fotógrafo a serviço do *U.S. Army Public Affairs*.

14%), um civil ferido no chão (*Vítimas* 1,5%), um veículo militar (*Arsenal Militar* 1,5%) e homens fumando narguilé, cenas de rua, policiais iraquianos, retratos de crianças e *close-up* de um inseto (*Vida Iraquiana* 35,9%).

As fotografias para análise são cinco:



- **Jason P. Russell (JPR – Total 111)**

Conjunto subdividido em 5 galerias sendo elas: *FOB Warrior*, *FOB McHenry*, *Baghdad*, *Helicopter Flights* e *Other Flights*. *Universo dos Soldados* (42,3%) é a categoria com mais fotos. Destacam-se imagens da base, o escritório de trabalho, uma estante do quarto com objetos pessoais, prato com a refeição servida. Notou-se que não há imagens de colegas posando, como foi comum nesta categoria, na maioria dos analisados. Nas demais destacam-se: fotos aéreas de regiões rurais (plantações e animais), subúrbios e refinaria de petróleo, em Kirkuk (*Vida Iraquiana* 27%); helicópteros, um aeróstato e um avião civil (*Arsenal Militar* 9%) e missões feitas com vôos de helicóptero e um ataque à base (*Conflito* 21,6%).

As fotografias para análise são quatro:

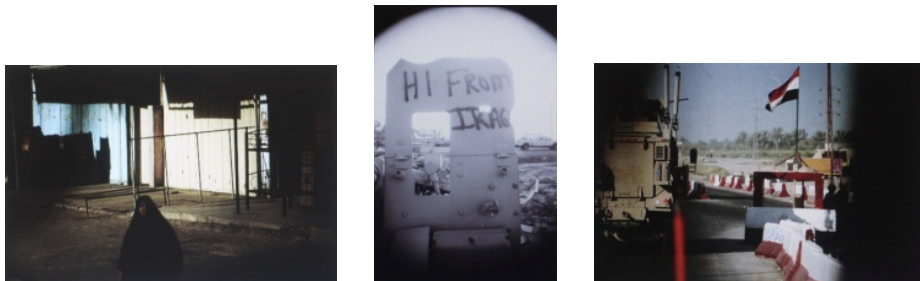




- **Jason Pitt (JP – Total 551)**

Conjunto com 4 subdivisões: *Iraq*; *Old War Photos*; *Convoy*; *Sunrises & Sunsets*. Considerou-se apenas *Iraq*, pois nas demais as imagens repetiam-se ou não foram feitas no Iraque. JP foi aquele com maior volume de fotos, sendo concentradas em *Universo dos Soldados* (62,7%). Fotografou com câmera analógica e rolos de filmes de diferentes marcas, a maioria de suas imagens são intimistas e experimentais, algumas com estéticas mais artísticas. Exemplo disso são algumas imagens digitalizadas com o negativo inteiro, muito comum entre os profissionais mais puristas, que querem mostrar que não cortaram a imagem ao ser publicada. Com as experimentações, JP diferenciou-se dos outros militares e por isso manteve-se sua foto-galeria como unidade de análise, apesar da quantidade de imagens acima da média em relação às demais. Em termos de conteúdo, destaca-se: veículos militares nas estradas e *checkpoint* (*Conflito* 4,1%); cenas do cotidiano iraquiano fotografadas através de janelas dos veículos militares (*Vida Iraquiana* 18,6%); cenas da base, retratos dos funcionários do refeitório e cerimônia religiosa numa capela (*Universo dos Soldados* 62,7%) e um cemitério de veículos militares¹⁰¹ (*Arsenal Militar* 14,3%).

As fotografias para análise são quatro:



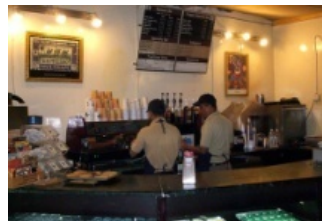
¹⁰¹ Vale dizer que JP identifica o conjunto como: “This is a series I shot to look like the photos taken during WWII”.



- **LegacyPics (LP – Total 43)**

Vida Iraquiana (41,8%) concentra a maioria das imagens, destacando-se imagens de crianças, mulheres lavando roupa e rua alagada. Nas demais categorias destacam-se: resto de uma bota destruída e patrulhamento (*Conflito* 13,9%); garoto ferido (*Vítimas* 4,6%); cafeteria da base e refeitório (*Universo dos Soldados* 37,2%) e um tanque (*Arsenal Militar* 2,32%).

As fotografias para análise são cinco:



- **Ranger Bob (RB – Total 139)**

A categoria com mais itens é *Universo dos Soldados* (69%), destacam-se: retratos dos colegas posando, placas e sinais de aviso militares e seu escritório. Nas demais destacam-se: patrulhamento das ruas com veículos (*Conflito* 5,7%); crianças posando nas ruas (*Vida Iraquiana* 17,2%); a base, veículos militares e armas (*Arsenal Militar* 3,5%) e a lápide de um colega morto e um cortejo de homenagem (*Vítimas* 4,3%).

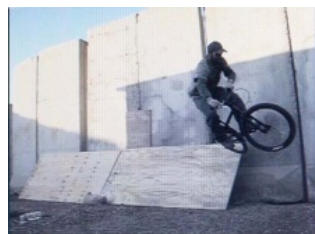
As fotografias para análise são cinco:



- **Rusty “sprocket” (RS – Total 74)**

A maioria das fotos concentra-se em *Universo dos Soldados* (37,8%), destacando-se: os colegas, soldados dando doces e posando com crianças. Nas outras categorias: patrulhamento de barco no rio *Euphrates* e um veículo destruído (*Conflito* 13,5%); cerimônia em homenagem aos militares mortos (*Vítimas* 8,1%); condições de vida de famílias que vivem nas margens do rio (*Vida Iraquiana* 31%) e cerca de segurança da base e veículos militares (*Arsenal Militar* 9,4%).

As fotografias para análise são cinco:



- **The Drewid 314 (TD – Total 44)**

Universo dos Soldados (50%) aparece com mais imagens, destacando-se: um frentista¹⁰² abastecendo, os colegas e um acidente de caminhão. Nas demais: veículos em patrulha nas ruas, prece antes da missão (*Conflito* 6,8%); plantação de girassol, pessoas nas ruas e comércio (*Vida Iraquiana* 40,9%) e veículos militares (*Arsenal Militar* 2,2%).

As imagens para análise são quatro:



- **Will Dom (WD – Total 36)**

A categoria *Conflito* (41,6%) possui o número maior de fotos, a maioria de veículos destruídos e ainda cena após um atentado à bomba com veículos em chamas, um míssil inimigo que não explodiu e um colega durante emboscada. Nas demais: reprodução de pintura e mural num palácio de Saddam Hussein (*Vida Iraquiana* 27,7%); pichação numa torre de observação e cerimônia militar de condecoração (*Universo dos Soldados* 27,7%) e tanques (*Arsenal Militar* 2,7%).

As fotografias para análise são quatro:

¹⁰² No Brasil a atividade do frentista é classificada como: atua em postos de gasolina, sendo o responsável por atender clientes, manusear equipamentos e instrumentos, abastecer os tanques de combustível e verificar as condições de fluídos dos veículos.



Sites dos Fotojornalistas

- **Ahmad Al-Rubaye (AR – Total 75)**

Vida Iraquiana (50,6%) é a categoria com mais fotos, destacando-se: espetáculo infantil de ballet, pessoas nas ruas, crianças, comércio, criação de búfalos, peregrinos xiitas em Karbala e lazer em parque de diversão. Nas demais: veículos destruídos e protestos nas ruas (*Conflito* 26,6%); crianças feridas, caixão com mortos, mortos carregados por multidão em protesto e criança chora a morte de parente num funeral (*Vítimas* 9,3%); retrato do líder religioso e radical xiita Moqtada al-Sadr e membros do exército Mahdy (*Resistência Iraquiana* 5,3%); detalhe de um rifle antigo nas mãos de uma mulher iraquiana (*Arsenal Militar* 2,6%) e retratos de soldados do exército iraquiano e parada militar de graduação de tropas (*Universo dos Soldados* 5,3%).

As fotografias para análise são seis:

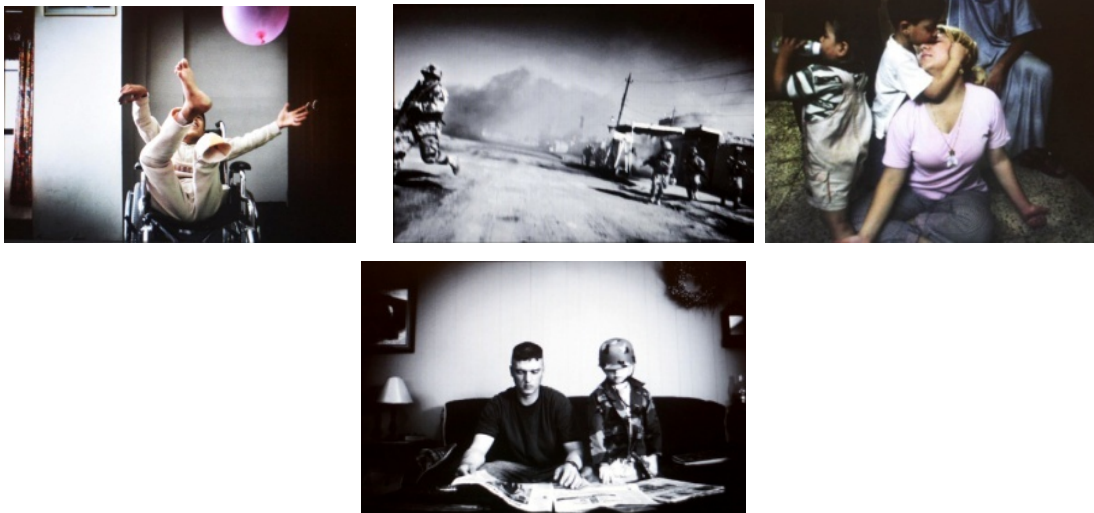




- **Andrea Bruce (AB – Total 84)**

A categoria *Vida Iraquiana* (41,6%) tem o maior número de fotos, destacando-se: ensaio sobre prostituição, famílias em casa, jovens na escola e homens jogando dominó num café. Nas demais: ensaio sobre a recuperação de vítimas (*Vitimas* 11,9%); soldados em combate na cidade de Ramadi (*Conflito* 22,6%) e ensaio sobre a vida dos soldados após o retorno para casa (*Universo dos Soldados* 23,8%).

As fotografias para análise são quatro:



- **Andrew Cutraro (AC - Total 32)**

Conflito (40,6%) foi a categoria com mais fotos, destacando-se: cenas de combate, abordagem de suspeitos, patrulhamento¹⁰³. Nas demais: iraquiana ferida, militares feridos sendo resgatados, familiares de vítimas militares, cerimônia de sepultamento

¹⁰³ Fotógrafo dedicou sua galeria para colocar a maioria das fotos do período em que esteve enlistado com as tropas.

(*Vítimas* 34,3%) e retratos, soldados descansando e fumando (*Universo dos Soldados* 25%).

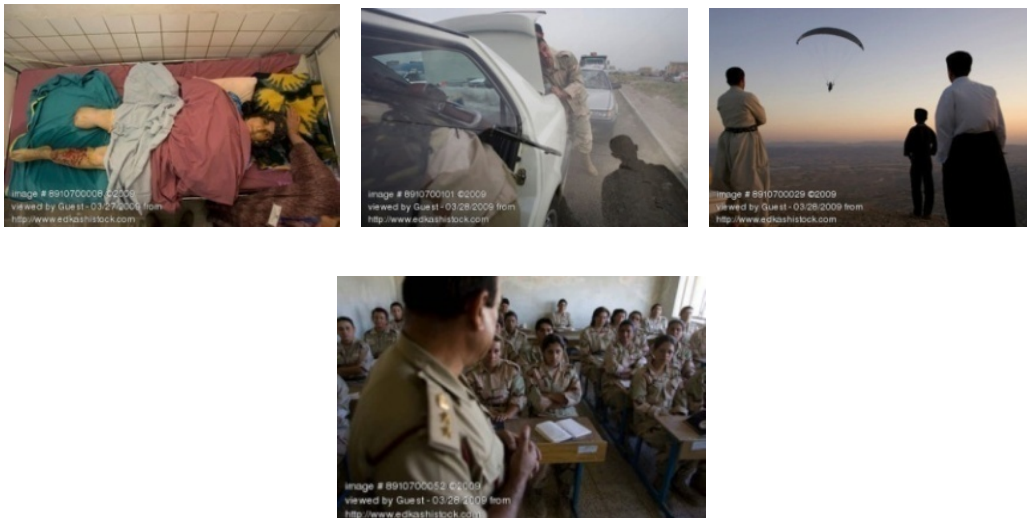
As fotografias para análise são três:



- **Ed Kashi (EK – Total 67)**

Vida Iraquiana (76,1%) representa a maioria das fotos, destacando-se: casamento curdo, homens saltando de parapente, refinaria de petróleo e segurança, almoço da polícia iraquiana curda, estudantes curdos numa universidade¹⁰⁴. Nas demais: mulher e homem feridos por mina terrestre (*Vítimas* 8,9%); cerimônia militar do exército iraquiano, sala de aula de militares femininos (*Universo dos Soldados* 10,4%) e carro sendo revistado em *checkpoint* do exército iraquiano (*Conflito* 4,4%).

As fotografias para análise são quatro:



¹⁰⁴ Fotógrafo documentou a vida dos iraquianos curdos.

- **Joachim Ladefoged (JL – Total 33)**

JL documentou a vida dos iraquianos refugiados na Síria. *Vida Iraquiana* (100%) destaca-se com fotos do dia-a-dia desses personagens: crianças, homens em busca de trabalho, os ônibus que chegam com refugiados, cenas de rua no bairro iraquiano, lazer e prática de esporte.

A foto para análise é a seguinte:



- **Julie Adnan (JA – Total 71)**

Vida Iraquiana (88,7%) concentra a maioria das fotografias, destacando-se: operação de cataratas em mulheres iraquianas na Jordânia, fábrica de móveis na Jordânia que produz para o mercado iraquiano, sem-tetos curdos, sub-emprego de trabalhadores de Bengali no norte do Iraque. Nas demais: criança ferida em hospital e funeral de vítimas de genocídio (*Vítimas* 9,8%) e criança vendendo nas ruas aborda soldado norte-americano (*Universo dos Soldados* 1,4%).

As fotografias para análise são três:



- **Karim Kadim (KK – Total 25)**

Vida Iraquiana (68%) é a categoria com mais fotos, destacando-se: retrato de mulher iraquiana numa formatura universitária, crianças em transporte escolar, culto em mesquita e cena num mercado Nas demais: homem com criança feridos em hospital (*Vítimas* 4%); soldado iraquiano posando (*Universo dos Soldados* 4%) e tanque norte-americano em chamas, garotas num protesto, criança na rua enquanto militares patrulham as ruas. (*Conflito* 24%).

As fotografias para análise são quatro:



- **Moises Saman (MS – Total 25)**

Conflito (52%) é a categoria com mais fotos, destacando-se: os bombardeios à Bagdá no início da guerra, prisioneiros e suspeitos, caos nas ruas por causa de explosões e consequências do conflito. Nas demais destacam-se: corpos de vítimas xiitas da guerra no Golfo (1991) encontrados numa vala comum (*Vítimas* 8%); mercado de animais de estimação, domador de cavalos e crianças (*Vida Iraquiana* 24%) e agentes de segurança iraquianos e civis fazem busca nas margens do rio Tigres para tentar encontrar piloto norte-americano que teria caído no rio (*Resistência Iraquiana* 16%).

As fotografias para análise são quatro:



- **Max Becherer (MB – Total 159)**

Vida Iraquiana (49,6%) é a categoria com mais fotos, destacando-se: bastidores de um espetáculo apresentado no teatro *Al-Rasheed*, vida cotidiana em várias cidades, eleições de 2005 e ensaio sobre religião (*Mandeístas* e *Xiitas*). Nas demais: ensaio no qual acompanha o personagem *Matthew Schilling*, soldado ferido, e seu tratamento e ensaio sobre os civis atendidos no hospital *Yarmok* (*Vítimas* 32,7%); acompanhamento dos conflitos em *Fallujah*, *Mosul* e *Samarra* (*Conflito* 17,6%).

As fotografias para análise são três:



- **Zoriah (Z – Total 75)**

Conflito (58,6%) concentra a maioria das fotos, destacando-se: interrogatórios, prisioneiros, patrulhamento noturno e de dia. Nas demais: tratamento de vítimas militares (*Vítimas* 32%) e helicópteros do exército usados para resgate de feridos em combate e sistema da identificação e cadastro de prisioneiros (*Arsenal Militar* 9,3%).

As fotografias para análise são três:



3. Análise das fotografias selecionadas

Os estudos desenvolvidos sobre análise e interpretação de fotografias são vastos e com vertentes diferentes, sendo quase impossível querer sistematizá-los, além de não ser coerente com a proposta desta dissertação. É importante ressaltar, entretanto, que dois autores forneceram as teorias básicas e necessárias para o desenvolvimento do *corpus* analítico aqui exposto: Kossoy (2007) e Joly (2007).

Kossoy (2007, p. 32) lembra que imagens, em especial as fotografias, encontram-se no decorrer da história relacionadas ao universo ideológico, sendo que sua importância cultural “reside nas intenções, usos e finalidades que permeiam sua produção e trajetória”. Para ele – do mesmo modo que será abordado aqui – a fotografia pode ser classificada como fornecedora de pistas e traços dos eventos não diretamente experimentado pelo observador; nesse sentido, a imagem fotográfica é indiciária.

Para entendê-las enquanto meio de transmissão de informação, precisam ser acrescentadas “informações de natureza histórica, geográfica, geológica, antropológica, técnica” (Kossoy, 2007, p. 41), ou seja, as fotografias precisam ser contextualizadas dentro do processo no qual foram concebidas¹⁰⁵.

¹⁰⁵ No decorrer da seleção foram recolhidas as legendas existentes e são usadas aqui sem tradução ou correção gramatical e ortográfica, para evitar conflito de interpretação. No caso do Flickr, optou-se, também, por usar comentários de usuários, quando esses forneciam informação para interpretação da fotografia.

Kossoy (2007, p. 46) desenvolveu aquilo que ele chamou de os fundamentos teóricos para entender os princípios da natureza da fotografia. No processo de “desmontagem das imagens”, o autor reforça que é preciso centrar-se num contínuo exercício de decifração, que implica em desvendar as realidades da imagem e seus códigos. Assim, naquilo que é do interesse deste estudo, ressalta-se o seguinte processo de codificação:

- A codificação cultural: envolve o *visível*, o aparente da representação (elementos explícitos) e o *invisível*, aquilo que relaciona-se com a história e ao tema que envolve o registro, não se fazem ver, é o oculto da representação (elementos implícitos) e somente possível de identificar quando acrescentadas informações de outras naturezas (escritas, por exemplo).

Assim, a Análise Iconográfica configura-se pelos elementos constitutivos da fotografia e suas coordenadas de situação, ou seja, a identificação do fotógrafo, do assunto, da tecnologia, do espaço e do tempo de sua produção¹⁰⁶. Só assim, segundo Kossoy (2007), pode-se individualizar o documento fotográfico e estabelecer sua identidade e unicidade.

Dentro da Análise Iconográfica encontram-se os processos de *codificação da imagem*, os quais são divididos em dois esquemas teóricos e que explica-se aqui brevemente: o primeiro, citado acima, é a *codificação cultural*; o segundo, chama-se *codificação formal* e envolve 1) os recursos técnicos e processos específicos – como escolha da objetiva – utilizados para viabilizar a foto e 2) recursos plásticos, que são elementos de expressão usados para efeitos estéticos – como tratamento digital.

A presente análise tentará, em primeira estância, ocupar-se com a utilização do processo de *codificação cultural*. O processo de *codificação formal* será empregado apenas em casos específicos e quando for 1) possíveis de identificar claramente e 2) realmente trouxerem interpretações que sejam pertinentes com o tema do estudo.

Para complementar, Joly (2007), por sua vez, quando aborda a análise da mensagem visual, sistematiza alguns elementos relacionados à *Mensagem Plástica*. Esses elementos correlacionam-se, em certa medida, com os *elementos explícitos/implícitos* descritos por Kossoy (2007) e auxiliam na interpretação da

¹⁰⁶ Algumas dessas informações foram acrescentadas quando possíveis de serem identificadas.

mensagem do conteúdo da fotografia. Entre eles, os seguintes são de interesse deste estudo:

- *Enquadramento*: é o limite da representação visual, a dimensão da imagem, resultado suposto da distância entre o tema e a objetiva.
- *Ângulo do ponto de vista*: é determinante para reforçar ou contradizer a impressão de realidade do suporte fotográfico, por exemplo.

3.1. Categoria *Arsenal Militar*

A categoria *Arsenal Militar* (AM) possui 11 fotografias que retratam os artigos de uso militar ou relacionados com material bélico. Desse total, duas são de fotojornalistas e as restantes dos militares. Considerando-se o total de fotojornalistas fica evidente que grande parte dos profissionais não colocou esse tipo de imagens em seus sites. Estudos anteriores haviam identificado que os meios de comunicação usaram uma significativa quantidade de fotografias com essas temáticas durante o início da guerra (Schwalbe, 2006; Griffin, 2004)¹⁰⁷.

Guardadas as diferenças de natureza entre as empresas jornalísticas e aqueles selecionados, verificou-se que atualmente isso não vem ocorrendo nos sites pessoais dos fotojornalistas. Por outro lado, as foto-galerias dos militares, com exceção de uma, traziam imagens desta natureza.

A fotografia F1-AM (sem especificação), do fotojornalista Zorah, representa o processo de identificação e documentação de suspeitos. Não é acrescentada uma legenda à imagem, nem detalhes para identificar local e data, mas o fotógrafo coloca-a numa galeria com nome *Iraq Detainees*. O enquadramento, fechado no assunto, abrange três elementos mais evidentes: o soldado, parcialmente o suspeito e o equipamento, no qual vê-se o registro da íris. Num nível implícito, a imagem tenta representar aspectos da organização do exército e mostra ao espectador os procedimentos tecnológicos inovadores para tratamento de dados sobre os suspeitos.

¹⁰⁷ No estudo de Griffin (2004), imagens com essa temática, usadas antes e durante a primeira semana da invasão do Iraque, além de cenas de treinamento dos militares e líderes políticos, representaram 49% na *Time*, 53% na *Newsweek* e 58% na *US News & World Report*



F1 – Arsenal Militar. Foto: Zoriah

A fotografia F2-AM (Al Basrah, 30/05/2004 – câmera digital), do militar Elias, mostra uma arma apreendida com suspeitos. A legenda atribuída diz: *Iraqi-made "Beretta" - note Arabic script and tasteful pharaoh's head medallion on the grip*. Outros elementos figurativos são possíveis de ver, como as pernas de outro soldado, o chão de terra e um relógio. Na arma, como diz a legenda, vê-se um medalhão com o perfil de alguém, que Elias diz ser de um faraó. A fotografia encontra-se na sua galeria juntamente com outras imagens com mesma temática e é possível verificar que foram feitas na base militar. Num nível implícito, a imagem mostra-nos um tipo de armamento muito inferior aos usados pelos militares norte-americanos. Provavelmente, foi tirada pelo aspecto curioso do medalhão.

Na fotografia F3-AM (Sadr, 12/10/2004), do fotojornalista Ahmad AL-Rubaey, vê-se a mesma temática: o detalhe de uma arma. Nela, a debilidade do modelo fica mais evidente. Com a legenda é possível entender o contexto: *An Iraqi woman is seen holding the barrel of a rifle as she arrives at the collection point at the Al-Jazayer police station in the poor neighborhood of Sadr City in Baghdad, 12 October 2004 (...)*. O autor explica ainda que esse procedimento de coleta de armas em poder de civis fazia parte, na altura, de uma campanha de desarmamento, que envolveu também os integrantes das milícias. Fica implícito, como na fotografia F2-AM, que os iraquianos que lutam contra a invasão norte-americana usam, também, armamentos antigos ou mambembes, em comparação o poderoso arsenal do invasor.



F2 – Arsenal Militar. Foto: Elias



F3 – Arsenal Militar. Foto: Ahmad AL-Rubaey

Nas fotografias F4-AM, F5-AM, F6-AM, F7-AM e F8-AM, as temáticas repetem-se entre elas, apesar de terem sido fotografadas de modo diferente. Na imagem F7-AM (Bagdá, 15/02/2004 – câmara digital), do militar Ranger Bob, o ponto de vista é de cima e há uma coloração amarela e avermelhada, os quais se explicam com o título e a legenda: *Heading out in a sandstorm - Did not matter time of day or type of weather, we rolled out into the street of Baghdad to patrol and keep the peace. Even if it meant we were going to eat lots of sand.* Assim, a coloração é explicada pela tempestade de areia e o ponto de vista pelo fato de RB estar em outro veículo, que também prepara-se para sair. Durante a observação das fotografias, foi comum identificar imagens com esse

ponto de vista, do militar em seu veículo durante patrulhamento, ora feita de dentro do veículo ora feita de cima.

Na fotografia F8-AM (Bagdá, 08/09/2005 – câmera digital), do militar The Drewid, apesar da legenda dizer *This is my roommate Doug, a gunner*, aquilo que destaca-se são os veículos, os armamentos e dois militares, causando até um conflito na identificação de qual deles seria o *roommate* descrito na legenda. A legenda, por sua vez, configura o objetivo pessoal da foto ter sido tirada, apesar do enquadramento escolhido mostrar mais do que o colega: é possível ver aspectos dos veículos e da arma no primeiro plano.



F7 – Arsenal Militar. Foto: Ranger Bob



F8 – Arsenal Militar. Foto: The Drewid

Por outro lado, nas fotografias F4-AM (Bagdá, 03/10/2007) e F6-AM (Bagdá, 21/02/2005), dos militares Legacy Pic e Will Dom, respectivamente, a intenção de

mostrar os tanques fica definida tanto pelo enquadramento como pelas legendas e títulos. Para F4-AM há: *It's good to have these guys on your side when we are out in the city. The enemy is very intimidated by them*; e o título chama-se *tanks, you are welcome*. Já a legenda de WD, faz menção à estátua que aparece no centro da imagem: *There were four of these giant Saddam heads on this particular palace*; e o título, que chama-se *got'em*¹⁰⁸, demonstra a intenção implícita da foto. É interessante ressaltar que essas duas imagens oferecem ao espectador uma noção de dimensão dos tanques em relação ao homem e aos gigantescos bustos de Saddam Hussein. Outro aspecto interessante é a palavra *guys* na legenda de LP, dando um valor humano para os tanques, quase atribuindo-lhe o mesmo estato de *roommate* pretendido por TD, na fotografia F8-AM.



F4 – Arsenal Militar. Foto: Legacy Pic



F6 – Arsenal Militar. Foto: Will Dom

¹⁰⁸ Forma contraída para *Got Them*.

Na fotografia F5-AM (Bagdá, 2004) do militar J.D. Critchfield, é possível identificar que ela representa um veículo, mas como foi feita na contra-luz, a mancha escura é um elemento plástico que deixa a interpretação subjetiva, acaba por valorizar mais a silhueta do soldado sobre o veículo, sua arma e demais elementos. JD não escreve uma legenda, mas chama-lhe de *salmanpak3*, que provavelmente está relacionada com Salman Pak, uma região do Iraque. O efeito de contra-luz acaba suavizando os detalhes do veículo e tira-lhe alguns elementos que o identificam como autómóvel militar, os quais podem ser vistos nas demais fotos.

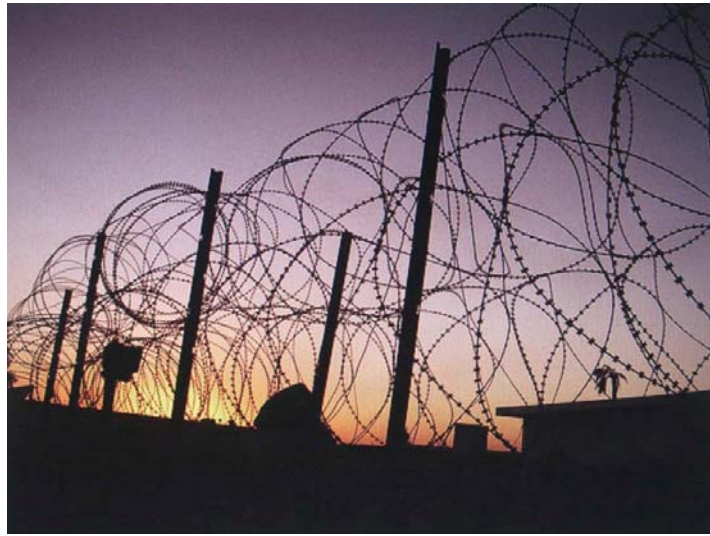


F5 – Arsenal Militar. Foto: J.D. Critchfield

O mesmo efeito é usado na fotografia F9-AM (Ramadi, 19/12/2006 – câmara digital), do militar Rusty “sprocket”, para representar um arame de proteção com lâminas cortantes, conhecido como *concertina*. A imagem tirada contra-luz suaviza a agressividade do arame, mas não tira-lhe a interpretação de sua finalidade. Por outro lado, RS atribui-lhe a seguinte legenda: *all too familiar constatina wire, with a little different perspective*; e chamou-lhe pelo título *sunset wired*, demonstrando que quis atribuir um valor artístico a um tema da sua rotina militar.

A fotografia F10-AM (26/12/2008 – câmara analógica – filme Efke KB 25), do militar Jason Pitt, faz parte de uma série de imagens feitas para parecerem-se como se tiradas na Segunda Guerra. O militar, na sub-galeria chamada *Old War Photos* – não participante do processo de seleção – especifica: *This is a series I shot to look like the photos taken during WWII*. Por isso, como as imagens aparecem repetidas na sub-galeria analisada, é possível dizer que F10-AM foi feita com esse propósito. Ela foi

tirada numa espécie de depósito de veículos, que ora aparecem danificados, ora totalmente desmontados.



F9 – Arsenal Militar. Foto: Rusty “sprocket”



F10 – Arsenal Militar. Foto: Jason Pitt

JP não coloca legenda, apenas um título sem correlação com seu significado: *Untitled-32*. Nela vê-se parte de um veículo, não sendo possível dizer se fora atingido ou danificado por uso e inutilizado. O fato é que, sendo parte do conjunto mencionado,

representa um aspecto dos bastidores das *FOBs*¹⁰⁹ que é pouco vista. É interessante notar a frase escrita que aparece, pois evidentemente foi ela que chamou a atenção de JP: *HI FROM IRAQ*. O efeito vintage (laterais escurecidas) não é comum em todas as câmeras 35mm, proporção na qual a foto se apresenta. Porém, JP usou diferentes tipos de câmeras, não sendo possível de afirmar se o efeito foi colocado na pós-produção ou foi originado pela objetiva¹¹⁰.

Na fotografia F11-AM (Kirkuk, 12/07/2007 – câmera digital), do militar Jason P. Russell, aparece um tipo de veículo menos visto nessa categoria: o helicóptero. Faz parte da sub-galeria *Helicopter Flights*, na qual JPR coloca imagens aéreas de regiões do Iraque, além de mostrar as rotinas de um patrulhamento aéreo. Não lhe é atribuída uma legenda e tem um título que aparentemente não está relacionado com seu significado, mas com o nome do arquivo criado pela câmera digital: DSC00115 (modelo Sony DSC-S650). F11-AM mostra o helicóptero por trás, num momento de pouso ou decolagem. Os elementos ao fundo – barreiras de proteção, construções e antenas parabólicas – permitem supor que foi tirada na *FOB*. Como algumas fotografias vistas acima e as outras 116 observadas nesta categoria, F11-AM representa uma espécie de catalogação pessoal de artefatos militares que fizeram parte das rotinas dos militares durante suas estadias no Iraque, cujo interesse é despertado naqueles que têm fascínio por esse tipo de veículos ou equipamentos. Nos estudos citados (Schwalbe, 2006; Griffin, 2004), imagens de catálogos militares foram usadas pela imprensa para familiarizar o leitor com esse universo e garantir a imagem de poder da corporação militar norte-americana.



F11 – Arsenal Militar. Foto: Jason P. Russell

¹⁰⁹ Sigla para *Forward Operating Base*, que é o nome dado às bases militares norte-americanas no Iraque, no Afeganistão e nos Estados Unidos.

¹¹⁰ Assunto detalhado no tópico 3.5.

3.2. Categoria *Vítimas*

A categoria *Vítimas* (V) possui 13 fotografias que mostram situações envolvendo as vítimas civis iraquianas e vítimas militares, além de outros temas correlacionados. Naturalmente, pelos aspectos do tema, a maioria (9) foi tirada por fotojornalistas, variando entre foto choque, reabilitação e universo pessoal dos parentes e amigos. Entre os militares (2) foram encontradas algumas imagens fatuais, também de cerimônias de sepultamento e homenagem (2).

A fotografia F1-V (Bagdá, 12/04/2004 – câmera digital), tirada pelo soldado J. D. Critchfield, mostra um homem deitado com outros dois ao seu lado, sendo que um deles é militar. Não lhe é atribuída uma legenda, porém o título, *stabbing victim*, esclarece ser uma pessoa ferida. Um aspecto que chama atenção é a escolha do ponto de vista, no mesmo nível dos elementos da foto, valorizando, assim, a feição aterrorizada do homem à esquerda, que parece não querer ver o desespero da vítima, então dirige o olhar para fora da cena. É necessário lembrar que JDC era, na ocasião, fotógrafo do *122nd Mobile Public Affairs Detachment*, como o mesmo se identifica. Das imagens de vítimas feridas feitas por militares (2) essa é a única tirada num ambiente aparentemente aberto, apesar de o enquadramento ser fechado na ação, não oferecendo elementos que possam identificar o local do ocorrido.

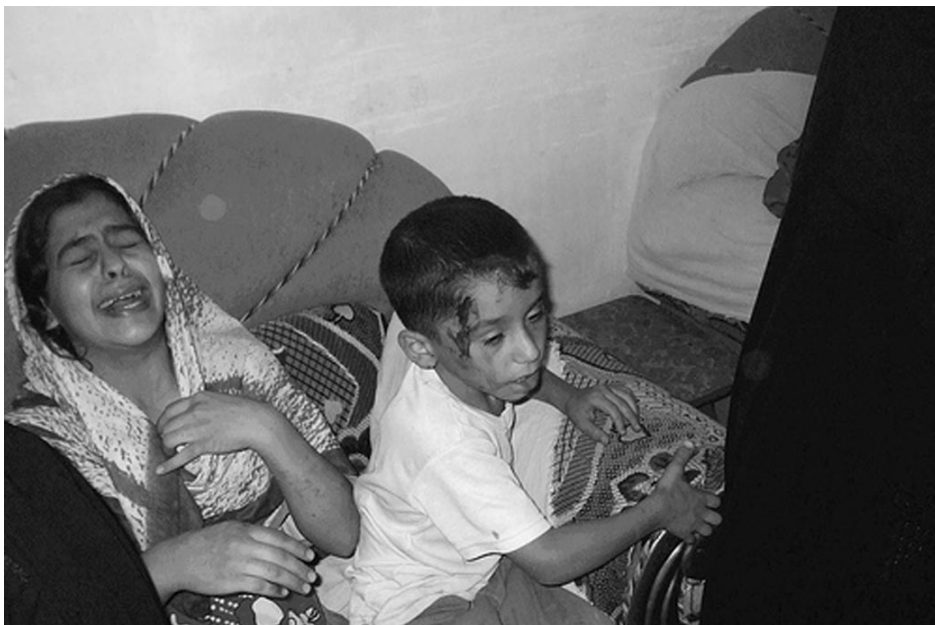


F1 – Vítimas. Foto: J. D. Critchfield

Na fotografia F2-V (Bagdá, 04/01/2007), do militar Legacy Pic, o ponto de vista parece ter novamente favorecido o registro da cena. Nela, um menino aparece com a testa ensanguentada ao lado de uma menina que se desespera com a cabeça erguida e o rosto virado para cima, ambos sentados num sofá. O fato de ser sido feita de cima para baixo valorizou o desespero da menina e configurou a dramaticidade da imagem, esta que é também valorizada pela escolha do preto e branco. No local da legenda aparece uma única palavra: *painful*; e o título chama-se *Iraqi Children VI*. Portanto, não oferece-nos informação adicional para contextualizar a cena e compreender seus elementos implícitos.

Outras três fotografias de vítimas mostram crianças com ferimentos, como elemento explícito. F3-V (Bagdá), tirada pelo fotojornalista Karim Kadim, mostra um homem segurando uma criança, ambos aparentemente feridos. Na legenda KK escreve: *Iraqi Boy Ali Mohammed and his Father Being Treated At A Baghdad Hospital After Being Wounded in a Car Explosion*.

O menino, ao centro, e o pai parecem estar protegidos e recebendo cuidados. A imagem, no contexto de seus elementos implícitos, é o resultado da crueldade dos ataques terroristas, que acabam atingindo pessoas diretamente não envolvidos com o conflito.



F2 – Vítimas. Foto: Legacy Pic



F3 – Vítimas. Foto: Karim Kadim

A fotografia F4-V (Bagdá, 20/10/2005), do fotojornalista Ahmad AL-Rubaye, é outro exemplo disso. A menina, gravemente ferida, sendo carregada por um homem, foi atingida numa escola, como explica a legenda: *An Iraqi rushes a wounded school girl into a local hospital in Baghdad, 20 October 2005. Several rockets slammed a school in central Baghdad killing three guards and a school child. Four Iraqis were also killed in a suicide car bomb in the city of Baquba, northeast of Baghdad.*

Porém, não é possível identificar se ela foi vítima de um ataque de milícias ou do exército, sabe-se que é uma vítima da guerra local que se instalou no Iraque, depois de 2003. É possível agregar à imagem elementos explícitos de tensão e dramaticidade pelo fato da cena ter sido fotografada levemente tremida, causando a sensação de movimento, além do próprio aspecto da menina, que dá à imagem o selo de foto choque. As macas hospitalares ao fundo são indício da presença de outras pessoas envolvidas no resgate das vítimas. É importante ressaltar que, do total geral de imagens observadas, essa foto choque, de um fotojornalista árabe, foi a única feita em condições tão fatuais.

A fotografia F5-V (Dhouk, 16/08/2007 – câmera digital), da fotojornalista Julie Adnan, mostra um garoto deitado na cama. Alguns aspectos explícitos apontam um aparente conforto e cuidado, em contraste com os ferimentos, que caracterizam seu estado, reforçado pela legenda e pelo título: *Child of War - A victim of terrorism, a Ezidy child in hospital – Dhouk. 2007.*



F4 – Vítimas. Foto: Ahmad AL-Rubaye

Mais uma vez a criança é representada como elemento frágil que deveria ser preservado da pressão de conviver em ambiente de conflito. Na imagem de JA a escolha do preto e branco valoriza os aspectos figurativos, tirando a atenção das cores como elementos plásticos explícitos, assim como acontece em F2-V.

Segundo apontou, em 2008, a revista médica britânica *The Lancet*, cerca de 655 mil civis morrem entre 2003 e 2006, no Iraque. Já a organização *Iraq Body Count*¹¹¹, por meio de outra metodologia de documentação, acusava 100.278 mortos até Maio deste ano. As estatísticas de mortes de civis em 2008 apontaram média de 24 mortes por dia, ou seja, uma morte a cada hora, sendo que o pior período foi em 2006, com 72 mortes por dia.

Essas três imagens, principalmente F4-V, causam certamente um estado de desconforto em todos, a favor ou contra a guerra. Colocam em dúvidas as teorias de guerra cirúrgica e ilustram o que disse Ramos (2008):

Eu acho que se pudéssemos ver, um dia após o outro, (...) Toda criança morta, todo inocente ferido, seria uma apunhalada na consciência daqueles que continuam obstruindo a possibilidade de um acordo de paz real e a retirada de nossas tropas do Iraque.

¹¹¹ Ver: <http://www.iraqbodycount.org/> [Consultado em 06/05/2009].



F5 – Vítimas. Foto: Julie Adnan

A imagem F6-V (sem especificação), da fotojornalista Andrea Bruce, mostra uma criança ferida de outra perspectiva. Colocada na sub-galeria *Iraq's Scars*, na qual aparecem também pessoas de idades variadas no mesmo contexto, representa um ponto de vista menos fatalista, mais lúdico e esperançoso. Seus elementos explícitos – a cadeira de roda, o balão e a criança sem uma parte da perna – fotografados num instante de movimento, retiram da fotografia os aspectos de foto choque encontrados nas demais, mesmo que, implicitamente, saiba-se que essa criança passou por momentos similares àqueles vistos acima. AB não acrescenta legenda, não sendo possível contextualizá-la com mais detalhes. Pelas demais fotos que a acompanham na galeria, fica sugerido que trata-se de um local de reabilitação de vítimas e não um hospital. É importante ressaltar que as cores neutras dos elementos que dominam a foto fazem a cor do balão realçar; este, por sua vez, sendo um elemento lúdico, reforça o ponto de vista menos fatalista da imagem. Esse aspecto plástico é, aliás, um elemento indiciário que possibilita ultrapassar a codificação aparente e alcançar uma interpretação mais ampla da foto.



F6 – Vítimas. Foto: Andrea Bruce

A fotografia F7-V (Balad, 29/08/2005 – câmera digital), do fotojornalista Max Becherer, representa um momento na recuperação do militar Matthew Schilling, faz parte de um ensaio maior desenvolvido com o mesmo. O seguinte texto abre a apresentação da sub-galeria, que tem o nome da personagem: *Lance Corporal Matthew Schilling Leaves the Battlefield*. Não há uma legenda para essa imagem, mas no contexto das demais, sabe-se que Schilling passou por tratamento e cuidados médicos. A imagem mostra que ele recebe atenção de um grande número de pessoas. O fato de ter sido feita num ambiente escuro, tirando informações das laterais, e em contra luz, enfatiza o militar, que está ao centro, bem como sua expressão. Essa imagem, juntamente com o ensaio, num nível implícito, representa o esforço do exército norte-americano em mostrar respostas positivas para os tratamentos e recuperação das vítimas militares, como fica especificado neste trecho da legenda de outra foto do ensaio: *The hospital serves as an aeromedical evacuation support hub that provides trauma and specialized medical care to coalition forces all over Iraq. Such modern technology so far forward on the battlefield is what helps keep the number of patients who die once they reach the hospital down to 4.2%, according to Colonel Elisha Powell.*

Desde de 2003 até Maio de 2009, segundo o *Iraq Coalition Casualty Count*¹¹², os Estados Unidos tiveram 4.284 soldados mortos e outros milhares feridos, muitos deles com ferimentos permanentes, como o caso de Matthew Schilling, que segundo MB, perdeu seu pé direito durante um confronto.

¹¹² Ver: <http://icasualties.org/Iraq/DeathsByCountry.aspx>



F7 – Vítimas. Foto: Max Becherer

É importante considerar que MB fez parte do *Embedded Midia Program* (EMP) diversas vezes e, de acordo com o site *Lightstalkers.com*¹¹³, mora no Egito, de onde faz a cobertura de notícias de todo Oriente Médio e Ásia Central. Como referido no primeiro capítulo, o EMP foi organizado para controlar o acesso dos profissionais e também facilitar o fluxo de informação sobre a guerra. Entre as mais contundentes críticas sobre o programa, está o fato de criar uma relação muito próxima – intencionalmente – com o ambiente militar, alterando a percepção dos fatos (Fontenelle, 2004).

Três outras fotos foram escolhidas por estarem relacionadas com as baixas do exército. Uma mostra os parentes e amigos; as demais, as cerimônias e homenagens aos soldados mortos. As fotografias F8-V e F9-V foram tiradas por militares, a primeira é de Rusty “sprocket” e a segunda de Ranger Bob. F8-V (09/12/2006 – câmera digital) mostra um *sheik* prestando condolências numa cerimônia militar. O título e a legenda atribuídos a ela são: *Showing Respect - when a sheikh attends your service, you left an impression*. O aspecto interessante de observar é que, apesar de haver no local as fotografias dos soldados mortos, são os artefatos militares de uso pessoal dos soldados que os representam na cerimônia. O soldado é homenageado por meio de objetos – sua arma, seu capacete – e, num plano secundário, coloca-se o aspecto que lhe confere identidade individual: seu retrato.

¹¹³ O site é um espaço para contatos profissionais entre fotógrafos, jornalistas, entre outros profissionais da comunicação. Costuma ser atualizado pelo próprio membro. Ver: <http://www.lightstalkers.org>



F8 – Vítimas. Foto: Rusty “sprocket”

A imagem F9-V (23/08/2008 – câmera digital), feita provavelmente no Estados Unidos, pois trata-se de uma pedra tumular, faz parte de uma série que RB colocou em sua foto-galeria para mostrar a homenagem feita a um colega, morto em Agosto de 2003, conforme indicado a pedra. O título e a legenda dizem: *Gravesite - This weekend I made it out to our annual gathering in remembrance of our fallen comrade*. Essa imagem, assim como a F8-V, seguidas de outras encontradas na seleção, refletem o que Ehrenreich (2000, p. 25), observando as reflexões de Mosse (1993 *apud* Ehrenreich 2000), analisou sobre as homenagens aos mortos militares:

No mundo moderno europeu os cemitérios e monumentos de guerra servem como “espaços sagrados de uma nova religião civil” – preservados com carinho e enfeitados solenemente, todo ano.

E também sobre o nacionalismo:

As cerimônias patrióticas começaram a ser programadas, conscientemente ou não, para dar aos civis a impressão de que eles também formam uma espécie de “exército” unido contra o perigo comum e ligado por atividades que têm um ritmo parecido com o treinamento militar. (Ehrenreich, 2000, p. 204).

É importante avaliar ainda que um objeto frio e sem identidade como um capacete, ou um objeto sanguinário como uma arma, ganha o valor de imagem do próprio soldado. Eles tornam-se por si só, independentemente de terem sido

fotografados, elementos indiciários da própria idéia de comunidade e uniformidade da instituição militar.



F9 – Vítimas. Foto: Ranger Bob

A terceira, F10-V (2004), feita pelo fotojornalista Andrew Cutraro, representa os amigos e parentes dos militares mortos. AD não lhe atribui uma legenda, mas faz parte de um conjunto de fotos feito um ano após a invasão do Iraque. Nesse conjunto há imagens de conflitos na província de Anbar e, no fim, cerimônias de sepultamento de soldados, já em território norte-americano. Seus elementos explícitos – carros, casas, o bairro – demonstram aspectos sócios econômicos do ambiente no qual o soldado vivia. É possível dizer que AD usou um elemento plástico – a parte inferior escura da imagem causada por uma sombra – para reforçar o estado de espírito do grupo de pessoas, como, igualmente, para preservar a imagem da maioria dos fotografados. A atmosfera de desolação é reforçada ainda pela expressão e postura da pessoa isolada ao centro.

Outra foto choque selecionada, mas que desta vez não retrata crianças, é a fotografia F11-V (Sulimaniyah, 05/07/2005), do fotojornalista Edi Kashi. F11-V representa as consequências de um problema encontrado no país, que são as minas terrestres não detonadas. Problema, aliás, que também sofrem outros países com conflitos que os assolam durante anos.



F10 – Vítimas. Foto: Andrew Cutraro

A imagem mostra uma mulher sem parte da perna direita. O ferimento foi causado por uma mina terrestre, como diz a legenda: *There are at least 7 million land mines scattered in Iraqi Kurdistan and although landmine accidents have diminished in recent years, there continue to be victims from this problem. Hamina Khidhir Abdullah, born in 1955, is from the Alsho sub-district in Sulimaniyah province. She had gone to the mountains to look for wild fruits and a land mine exploded.*

Apesar de ter sido feita no norte do Iraque, local com considerável segurança atualmente, e num contexto que reportava o *Emergency Rehabilitation Center*, principal hospital de Sulimaniyah, a imagem, no trágico contexto que representa, é uma espécie de presságio dos problemas que se seguirão após a saída das tropas norte-americanas; já anunciada para 2011, pela atual administração do presidente Barack Obama.



F11 – Vítimas. Foto: Edi Kashi

Esse tipo de artilharia não tem sido usado pelo exército de alguns países que aderiram ao Tratado de Ottawa, não sendo o caso dos Estados Unidos, que utilizam no Iraque uma espécie de mina terrestre que se auto-destrói após um período de tempo pré-definido¹¹⁴.

Ainda no contexto de problemas a serem enfrentados pela futura administração iraquiana, é importante mencionar o fato de que a invasão norte-americana resultou na atribuição de poder político à maioria xiita (62%) e à minoria curda, o que tem feito os sunitas – do ex-ditador Saddam Hussein – apoiarem ataques de grupos nacionalistas e a prolongação do confronto interno. Isso tem sido considerado um dos principais impasses para a paz no país, e vem alavancando debates acirrados também entre o Irã e os responsáveis pela estratégia da política externa norte-americana para o Iraque, como observa Harrison (2008):

O Irã e os EUA têm um interesse comum em um Iraque estável. Teerã não quer um rompimento no Iraque ao longo de linhas étnicas, que poderia fortalecer o movimento por um Curdistão independente, envolvendo suas próprias áreas curdas inquietas. Antes de cooperar para estabilizar o Iraque, entretanto, o Irã quer garantias dos EUA de que não o usarão como base para ações secretas e ataques militares contra a República Islâmica e vão gradualmente extinguir suas forças de combate.

Duas últimas imagens completam essa categoria, são elas: F12-V e F13-V; ambas de fotojornalistas. Representam a violência contra vítimas sem necessariamente mostrar um elemento humano. F12-V (sem especificação), tirada pelo fotojornalista Zoriah, faz parte de um ensaio sobre os *Emergency Rooms* (ER) do exército norte-americano.

Zoriah não acrescenta uma legenda para a imagem, portanto só é possível contextualizá-la com as demais fotos do conjunto, que mostram o dia-a-dia dos médicos e feridos militares, possivelmente em Bagdá. De acordo com Dwyer (2006), os ERs têm ajudado a manter a taxa de sobrevivência entre militares feridos no Iraque em 90%, número que pode ser comemorado se comparado com a realidade de guerras anteriores.

¹¹⁴ Ver: http://en.wikipedia.org/wiki/Land_mine



F12 – Vítimas. Foto: Zoriah

A imagem de Zoriah é um detalhe de gazes sujas de sangue sobre um aparelho para apoio cirúrgico. Elas, assim como o volume de tecido na fotografia F13-V (Mussayb, 05/2003) de Moises Saman, remetem o espectador a algo que não se vê. Sabe-se que estas fotografias não têm relação entre si, mas se aproximam por este aspecto visual indiciário.

Saman atribuiu a seguinte legenda para a fotografia: *Mass grave containing the bodies of Iraqi Shiites killed by Saddam Hussein forces following the first Gulf War*. Na imagem não aparece corpos, apenas alguns traços do que podem ser ossos e um amontoado de tecidos numa estrada, com aparência abandonada e descampada. A crueldade é contextualizada pelos seus elementos implícitos, descritos na legenda. Durante todo processo de manipulação para a justificar a invasão do Iraque¹¹⁵, o ex-presidente George W. Bush fez referências a esses crimes em seus discursos, o que resultou, depois da queda de Bagdá, na captura, condenação e execução do ex-ditador.

Porém, esta imagem – sua representação mais ampla – se contextualizada com os pormenores da história, ganha outros contornos interpretativos; outros elementos implícitos, além daqueles que configuram-se pela legenda, evocando, assim, outra discussão que envolve as consequências da guerra do Golfo (1991).

¹¹⁵ Referido no terceiro capítulo deste estudo.



F13 – Vítimas. Foto: Moises Saman

Com o fim da guerra no Golfo e a retirada das tropas iraquianas do Kuwait, os Estados Unidos, aproveitando a fragilidade dos líderes *baathistas* naquele momento, iniciaram uma campanha para colocar a população contra o governo. Isso incluiu, por exemplo, distribuição de panfletos e a transmissão de mensagens nas rádios locais que repetiam uma espécie de mantra conclamando a revolta da maioria xiita e dos curdos ao norte do país, com conteúdos do tipo: “o exército iraquiano e o povo iraquiano devem tomar seu destino nas mãos e forçar Saddam Hussein, esse ditador, a se retirar” (Despratx e Lando, 2004).

Quando ocorreu a revolta, Saddam, que ainda controlava parte do seu exército e tinha em poder armas de destruição em massa, esmagou a insurreição com apoio logístico norte-americano, como afirmam Despratx e Lando (2004):

Quando o general Norman Schwarzkopf ditou os termos do acordo de paz aos generais vencidos de Saddam, permitiu-lhes continuar a utilizar seus helicópteros de combate. Os generais iraquianos então fingem que precisam deles apenas para o transporte dos víveres e dos oficiais. Na realidade, os generais utilizam os helicópteros para esmagar o levante.

Enquanto o massacre acontecia, o chefe da diplomacia norte-americana na ocasião, James Baker, explicava à opinião pública (Despratx e Lando, 2004):

Não está em nossos planos hoje apoiar ou dar armas a esses grupelhos que se levantaram contra o governo estabelecido (...).

Declarações essas apoiadas por outras, como a do chefe do Estado-maior francês da época, Maurice Schmidt, que declarou que “naquele momento, nós preferíamos um tirano a um poder dos religiosos”. A falta de apoio da coalizão, principalmente dos Estados Unidos, foi confirmada posteriormente por um veterano das forças especiais do exército, Rocky Gonzales (Despratx e Lando, 2004):

Os insurgentes chegavam em nosso perímetro com queimaduras químicas no rosto e nos lugares onde a pele tinha sido exposta. (...) Nós tínhamos ordem de recusar qualquer pedido de ajuda, fosse militar ou outra. Assim, não podíamos fazer nada. Eu dizia a eles: o presidente Bush disse que a guerra acabou.

Quando foi anunciada a prisão de Saddam Hussein em 2003 e a instauração de um tribunal para julga-lo contra crimes de guerra e massacre de civis, os Estados Unidos controlaram todo o processo para garantir que nenhum estrangeiro fosse acusado de cumplicidade. Bassiuni (*cit in* Despratx e Lando, 2004), jurista norte-americano que foi consultado pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos, explicou na altura:

Tudo foi feito para instalar um tribunal em que os juízes não serão independentes, mas ao contrário, estritamente controlados. Falando de controle, quero dizer que os organizadores desse tribunal têm de assegurar-se de que os Estados Unidos e as outras potências ocidentais não serão questionadas. Os próprios estatutos do tribunal farão com que os Estados Unidos e os outros países sejam completamente afastados das acusações. O que fará desse processo um processo incompleto e injusto; uma vingança do vencedor.

Assim, quando analisa-se a imagem F13-V nesses termos 1) contextualizando-a, como sugere Kossoy (2007), no espaço e no tempo de sua produção – o que implica na apuração aprofundada de sua representação histórica – e 2) atribuindo-lhe uma significação implícita mais ampla, percebe-se que é possível agregar mais elementos a sua interpretação, além daqueles descritos na legenda.

Esses elementos – indiciários – só podem vir a tona com um processo de codificação cultural que envolve aquilo que está embutido na fotografia pela história, pela cultura e pela ideologia, e que pertencem e podem ser evocados por meio dela.

Talvez, a ausência de elementos figurativos que chocam o olhar – como corpos em decomposição, crânios, esqueletos, que sabemos: estão lá – possibilite-nos, logo num primeiro momento, decifrar seu significado de forma mais coerente, sem subterfúgios que amortecem a reflexão.

3.3.Categoria *Vida Iraquiana*

A categoria VI agrupa 17 imagens que mostram aspectos da vida iraquiana e sua cultura. Apesar da metade (9) ter sido tirada pelos militares, os dois grupos mostraram um considerável equilíbrio sobre o tema. A mulher iraquiana foi um elemento figurativo bastante representado (7), além das condições de vida da população, prática de esporte e o dia-a-dia do convívio com a atividade militar.

Os aspectos da vida em sociedade aparecem representados em quatro imagens e retratam uma certa desorganização urbana e as condições de vida do iraquiano simples. F1-VI (Bagdá, 05/02/2004 – câmera digital), do militar Ranger Bob, mostra, segundo ele, uma das piores regiões de Bagdá, como descreve na legenda: *Kids playing in the streets like nothing is wrong. This part of Baghdad was one of the worst. Refuse just thrown into the streets, flys by the millions, and children running around barefoot. To these people, this is normal. I'm very happy to be an American and fighting for the freedoms we have.*

Para RB a cena representada parece ser uma espécie de atestado de inferioridade do povo iraquiano, esquecendo-se que a mesma pode ser repetida, com aparência similar, em várias zonas periféricas ou bairros sociais das grandes metrópoles dos países ricos. A imagem representa, além do caos evidente, o possível vácuo de políticas urbanas e sociais para manutenção da qualidade de vida local.

Na fotografia F2-VI (Bagdá, 20/10/2007), do militar Legacy Pic, a falta de estrutura básica aparece representada novamente. LP colocou a seguinte legenda: *This is what happens where is is no proper sewage system in place. It's nasty and smeels everytime we drive by here.*



F1 – Vida Iraquiana. Foto: Ranger Bob

Não há informações para identificar as causas do acúmulo de água, mas a imagem evoca a falta de políticas de infra-estrutura urbana. É preciso lembrar, como dito no capítulo anterior, que o Iraque vem sendo organizado politicamente para ser favorável aos interesses dos Estados Unidos e tornar-se mais um elo forte para garantir a presença ocidental no Oriente Médio. Assim, empresas norte-americanas com contratos milionários estão no topo da lista para reconstrução do país. Não é possível, no âmbito deste estudo, aferir o grau de responsabilidade da administração local para o desenvolvimento e manutenção da região, mas é verificável pela foto que, naquele período em 2007, muito ainda precisava ser feito.



F2 – Vida Iraquiana. Foto: Legacy Pic

A fotografia F3-VI (Ramadi, 21/01/2007 – câmera digital), do militar Rusty “sprocket”, retrata as condições de vida da população que mora às margens do rio Eufrates. RS atribuiu-lhe o seguinte título e legenda: *harsh living off the Euphrates* –

iraqi sciff. A imagem foi feita à distância, mas é possível ver aspectos que mostram o estilo de vida simples dessas pessoas: uma moto, uma casa, um barco e uma cabana. Pelas outras imagens na foto-galeria de RS é possível saber que o militar fez patrulhamento pelo rio e manteve-se próximo desses vilarejos.



F3 – Vida Iraquiana. Foto: Rusty “sprocket”

Na sequência de imagens que mostram as cidades e as condições da população vem a fotografia F4-VI (Slemany, 19/08/2007 – câmera digital), da fotojornalista Julie Adnan, que retrata um homem vendedor de rua, provavelmente com alguma deficiência de mobilidade. Sobre a legenda JA explica: *An old worker handicap man sleeping on the street, this man before 8 months ago, he go to the Iraqi election with his family, and he told me about that he voted for get a better life, but now in this photo you see hem his life worse than then before*¹¹⁶.

A região curda no Iraque, que fica ao norte do país, geralmente é retratada na mídia como sendo relativamente segura, com força econômica e com níveis altos de aceitação da cultura ocidental. Neste estudo, a galeria com o ensaio do fotojornalista Edi Kashi, *Kurds in Iraq*, é um exemplo de enquadramento positivo da situação curda no Iraque. Outros fotojornalistas escolhidos para esse trabalho mostram a região de um ponto de vista arquitetônico e cultural, mantendo a visão positiva (e.g. Max Becherer, Ahmad AL-Rubaye). A foto de Julie Adnan representa os problemas sociais da região;

¹¹⁶ A legenda para essa foto de Julie Adnan está em língua local, este autor entrou em contato com a fotógrafa por e-mail e recebeu o citado texto em inglês, que foi reproduzido na íntegra.

mostra um outro lado do Iraque Curdistão pouco visto entre os trabalhos selecionados. No site de Max Becherer o problema de falta de água é abordado timidamente na galeria *Culture-Kurds*. Porém, Adnan e Kashi são quem mais dedicam-se a mostrar as diversas facetas desta parte do Iraque. Sendo que Adnan concentra-se menos no teatro militar e político e retrata mais aspectos sócios culturais, as vítimas, os excluídos socialmente, personalidades da cultura local, vida simples nas aldeias, trabalhadores imigrantes, entre outros temas.



F4 – Vida Iraquiana. Foto: Julie Adnan

A foto de Kashi, F5-VI (Sulaimaniyah, 03/06/2005), foi selecionada do ensaio *Kurds in Iraq*. A legenda diz: *Local Kurds enjoy some peace and recreational time on Mt. Asmar, overlooking the city of Sulaimaniyah, northern Iraq*. O momento capturado remete a outro tipo de vida, não visto com frequência nas demais regiões do país.



F5 – Vida Iraquiana. Foto: Edi Kashi

O fotógrafo desenvolve um ensaio longo que procura demonstrar características culturais e econômicas do Iraque curdo. Vale ressaltar o enquadramento dado por Kashi e a escolha de uma objetiva mais angular, os quais fizeram o ponto de vista do espectador ser próximo ao das pessoas na foto, causando a sensação de sermos mais um entre eles. Três fotografias, F6-VI, F7-VI e F8-VI, mostram a vida cotidiana do iraquiano comum, aquele que convive com a realidade de uma cidade sitiada por militares e evidências do estado de conflito.

F8-VI (Ramadi, 29/01/2008) do fotojornalista Ahmad AL-Rubaye, mostra uma mulher sentada e logo atrás um soldado empunhando sua arma. AR não acrescenta legenda, mas pela expressão dela, elemento explícito que primeiro chama a atenção do espectador, é possível prever que ela não teve permissão para passar devido alguma ação militar no local.

Nas outras duas, F6-VI (sem especificação) e F7-VI (Bagdá, 04/2004), dos fotojornalistas Karim Kadim e Moises Saman respectivamente, as pessoas circulam entre as inevitáveis presenças das evidências do conflito. Dois aspectos figurativos são interessantes de observar nessas imagens 1) o fato de nas duas as pessoas estarem carregando algo e 2) o contraste das vestimentas.



F8 – Vida Iraquiana. Foto: Ahmad AL-Rubaye



F6 – Vida Iraquiana. Foto: Karim Kadim

Na foto de MS um homem é visto caminhando com sua pasta e trajando roupas originalmente ocidentais e na foto de KK duas mulheres vestidas com o *hijab*, traje mulçulmano, carregam barris para transportar combustível. KK não coloca uma legenda

completa e apenas diz: *no batrol*. MS acrescenta a seguinte legenda: *A man walks by the scene of an attack on US Army Humvees that caused several American casualties in the Al-Waziriyah neighborhood of Baghdad*. As duas, assim como F8-VI, representam as alterações no cotidiano da região e mostram como o conflito afeta a vida das pessoas.



F7 – Vida Iraquiana. Foto: Moises Saman

Continuando com a mulher como elemento figurativo, três fotografias são representativas das diversas facetas sócio culturais que envolvem a realidade dos iraquianos nos dias de hoje. F9-VI (Síria, 2007), do fotojornalista Joachim Ladefoged, faz parte de um ensaio sobre a vida dos iraquianos na Síria. Segundo ele, por causa dos conflitos que assolam o país desde 1948, mais de 1 milhão de pessoas deixaram o Iraque, tornando-se refugiados em diversas regiões do mundo.

Em Damasco, na Síria, cerca de 6 ônibus chegam todas as noites com iraquianos. Na foto, a qual JL não acrescenta legenda, uma mulher com expressão apreensiva abraça alguém, enquanto uma cena logo atrás remete a esse momento da chegada dos ônibus. A escolha do preto e branco elimina a emoção transmitida pelas cores e concentra-a no olhar e no gesto da personagem.



F9 – Vida Iraquiana. Foto: Joachim Ladefoged

Na fotografia F10-VI (Bagdá, 2003), da fotojornalista Andrea Bruce, uma mulher é beijada por seu filho. AB atribui a seguinte legenda: *Halla gets a kiss from her son Iaad Hameed, 4, while her two year-old drinks from a bottle. Halla's husband, the father of her two children, was killed in the violence surrounding Baghdad during the initial days of the U.S. invasion in Iraq.* As cores são neutras e há clara evidência de tentar escurecer o fundo para ressaltar o primeiro plano, valorizando assim o gesto da criança. A foto faz parte de um ensaio sobre prostituição em Bagdá e Halla é representada num momento em família.

A intimidade que AB consegue capturar, não somente com a foto, mas com todo o ensaio, é resultado do nível de aproximação estabelecido entre ela, Halla e sua família. A fotografia foi provavelmente tirada com uma câmera amadora, do tipo *snapshot*, o que reforça essa sensação de intimidade. O gesto do filho remete-nos a um sentimento humano primitivo, enquanto a pose, os braços e as mãos abertas de Halla, representam sua redenção. Não é difícil imaginar quão difícil deve ser sua vida fora desse ambiente familiar e aquilo que AB consegue é romper com aquele que talvez seja o pior sentimento social: o preconceito.



F10 – Vida Iraquiana. Foto: Andrea Bruce



F11 – Vida Iraquiana. Foto: J. D. Critchfield

A foto F11-VI (Bagdá, 13/05/2004 – câmera digital), do militar J. D. Critchfield, mostra uma mulher segurando um bebê. A legenda diz: *A Baghdad woman shows off the latest addition to her family*. O primeiro elemento explícito que chama atenção é o bebê enrolado num tecido, com um cordão preto e erguido ao alto como um troféu. Pode-se concordar que é uma cena pouco usual de se ver, também do ponto de vista ocidental.

Provavelmente, o fato do bebê ser enrolado está ligado às tradições populares e culturais e, em termos práticos, deve servir para manter a criança rígida nessa fase inicial do nascimento. Se tentarmos ver esses elementos de um modo menos exótico e mais antropológico, a fotografia faz refletirmos – nós, ocidentais – sobre até que ponto conhecemos esses povos e suas tradições, até que ponto a falta de conhecimento não é o reflexo do desrespeito e preconceito que sofrem ultimamente essas culturas e até que ponto esse ato não foi também dos nossos próprios antepassados.

Dentro deste contexto cultural, a foto F12-VI (Bagdá, 08/01/2005 – câmera digital), que é a reprodução de uma pintura feita pelo militar Will Dom, contextualiza a complexa relação entre o universo militar e civil e, também, o desrespeito com a cultura iraquiana.

WD achou essa pintura em um palácio de Saddam, reproduziu-a e depois a destruiu. Na legenda, escreve: *A painting by an unknown artist that I found in one of Saddam's palace out-buildings. It was a small painting but there was something about it that struck me.* Em seguida, questionado por um usuário do Flickr se a pintura não humanizaria o inimigo ele responde: *This may sound a bit harsh but no. You have to imagine my perspective as a combat soldier and the fact that this beautiful painting was discarded like yesterdays trash.*

Naturalmente, não há elementos nela a serem analisados, como seria despropositado aqui – para não dizer ingênuo – querer analisar o ser humano enquanto animal capaz de raciocinar e ao mesmo tempo cometer atrocidades. Mas, cabe avaliar a história por detrás da reprodução, a dúbia atitude do militar – a de fotografar a pintura e de descartá-la como lixo – e o que isso pode nos fazer refletir.

O fato de entender o quadro como um objeto artístico, reproduzi-lo e colocá-lo no Flickr para dividir essa experiência, atribui a WD uma postura civil, até digna, pode-se dizer. Ao descrever o fim que deu a ele e alegando que isso deve-se a sua perspectiva militar, WD faz ficar representado, nesse simplório micro ato, aquilo que O'Connell (1989 *cit in* Ehrenreich, 2000, p. 17) chamou de “desprezo passivo” e confirma a afirmação de Kroeber e Fontana (1986 *cit in* Ehrenreich, 2000, p. 17):

Há uma grande distância entre nossa inclinação biológica natural para agredir individualmente e a operação militar institucionalizada (...)

Assim, essa dupla personalidade – civil e militar – do soldado, fica evidenciada pelos elementos implícitos que essa imagem representa, o que não faz com que seu ato seja redimido.



F12 – Vida Iraquiana. Reprodução de Will Dom

A imagem F13-VI (Najaf, 30/01/2005 – câmera digital), do fotojornalista Max Becherer, foi feita durante a histórica eleição de 30 de Janeiro de 2005. Na ocasião, 60% dos iraquianos foram às urnas democraticamente após 50 anos de ditadura e elegeram representantes para os 275 lugares da Assembleia Nacional Iraquiana (ANI). Os resultados da eleição garantiram aos xiitas – que conquistaram cerca de 47% do total de votos – 130 lugares na ANI; em seguida, venceu a coalizão curda, com 69 cadeiras¹¹⁷.

A foto possui a seguinte legenda: *Female Najaf voters line up in a separate but equal line to vote at the Ramala School, which is acting as a voting center for Iraq's historic democratic election.* A imagem foi tirada com distância provavelmente para

¹¹⁷ Ver: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2005/eleicoesnoiraque/>

incluir no enquadramento o esquema de segurança feito pela polícia iraquiana. Os grupos sunitas consideraram o pleito inválido e poucos participaram. Logo após as eleições, um comunicado atribuído ao representante jordaniano da *Al Qaeda*, Abu Musab al Zarqawi, morto em 2006, dizia que os ataques continuariam.

A imagem traz ainda outro elemento importante de ressaltar: as mulheres em fila para votação. Em 2004, após a escolha de um governo interino, uma Constituição provisória foi aprovada e determinou que as mulheres tivessem 25% dos assentos da ANI (Pinheiro, 2004). Com a garantia desses assentos nas eleições de 2005, representantes femininas foram ameaçadas e sofreram atentados por se mostrarem a favor da participação das mulheres ou por se candidatarem às vagas. Por isso, pode-se dizer que, o fato de as mulheres aparecerem totalmente cobertas pelo *hijab* e escondendo seus rostos – é muito provável que elas tenham visto o fotógrafo –, deve ser interpretado como uma implicação menos religiosa e mais de segurança, o que é reforçado pela informação de que, na ocasião, 30% das eleitoras temiam ir aos locais de votação¹¹⁸.



F13 – Vida Iraquiana. Foto: Max Becherer

¹¹⁸ Ver reportagem da AFP, *Mulheres iraquianas se preparam para as eleições*, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u80343.shtml>

A foto F14-VI (Iraque – câmera analógica, filme Kodak Gold 200), do militar Jason Pitt, é uma cena de rua, assim como a F15-VI (Iraque, 10/11/2006 – câmera digital) do militar The Drewid. A primeira, sem legenda, mostra uma mulher que parece olhar para a câmera e uma área vazia logo atrás. Foi tirada, provavelmente, de dentro de algum veículo militar, através da janela. O mesmo ocorre com F15-VI – que tem a seguinte legenda: *Busy morning as we drove through town* – que mostra o comércio local.



F14 – Vida Iraquiana. Foto: Jason Pitt

JP tem no Flickr diversas fotos da categoria *Vida Iraquiana* que foram tiradas a partir de janelas de veículos, geralmente são cenas de rua, com comércio e pessoas. F14-VI possui uma área escura predominante que junto com a mulher de *hijab*, único elo que nos remete à cultura muçulmana e ao Iraque, reforça o aspecto misterioso da imagem. É muito provável que ao fundo da foto esteja uma área comercial com as portas fechadas e as estruturas de metal sejam para colocar mercadorias, isso é possível de identificar em outras fotos similares que estão na galeria do militar.

Já F15-VI mostra mais elementos, como crianças com carros de madeira – provavelmente usados para transportar mercadorias – comerciantes, arquitetura, sinal de trânsito, vestimentas típicas, entre outras. A maioria das pessoas olha para a foto (na foto F1-VI ocorre o mesmo), o que se justifica pelo fato de TD estar num veículo militar. Apesar da evidente desorganização do local, o militar conseguiu um enquadramento preciso, com elementos equilibrados e ordenados. Na parte inferior, quatro garotos em pares; na parte central, três homens olhando curiosos. As cores

predominantes – amarelo, vermelho, castanho claro, areia e o azul – também colaboram para a organização dos elementos.



F15 – Vida Iraquiana. Foto: The Drowid

Vale ressaltar que o setor de comércio e serviços no Iraque representava, em 2006, 27% do PIB do país, o que inclui as diversas multinacionais de segurança privada, comumente dirigidas por militares norte-americanos reformados. Porém, esse dado não se compara ao do setor industrial, com 68% do PIB. Para Washington, o interesse está nesse setor, por agrupar as empresas de extração de petróleo, que exportam 84% do produto em estado cru, tendo o mercado norte-americano como principal parceiro, com cerca de 36% de participação, seguido da Itália com 12,6%. As receitas iraquianas com exportações, sendo a maioria proveniente do petróleo, foram estimadas em mais de 66 bilhões de dólares, em 2008¹¹⁹.

A foto F16-VI (Kirkuk, 12/07/2007 – câmera digital), do militar Jason P. Russel, ajuda a visualizar como são essas refinarias iraquianas. A imagem aérea faz parte da sub-galeria *Helicopter Flights* e, juntamente com outras do gênero, mostra uma região quase desértica dividida entre pequenos vilarejos, plantações, criação de animais e a refinaria. JPR esteve no Iraque na FOB *Warrior* como *Biometric Field Support Engineer*. A título de comparação, o fotojornalista Edi Kashi fotografou a refinaria *Northern Oil Company*, em Kirkuk (Fig. 12).

¹¹⁹ Ver: http://en.wikipedia.org/wiki/Economy_of_Iraq

Kashi colocou ênfase em cenas que mostrassem o sistema de segurança privada desses locais, que é feito por homens fortemente armados e não identificados. É provável que a refinaria na imagem F16-VI seja a mesma da figura 12, porém, esta tem mais elementos explícitos informativos: a cerca de arrame; a pessoa e os animais. Por outro lado, a imagem de JPR resulta como registro documental.



F16 – Vida Iraquiana. Foto: Jason P. Russel



Fig. 12 – *Northern Oil Company*, em Kirkuk. Foto: Edi Kashi

A foto que fecha a análise desta categoria é a F17-VI (Basrah, 28/06/2004 – câmera digital), do militar Elias. A imagem é uma cena de rua, mostra um muro com uma frase de protesto, que termina com o desenho de uma estrela azul. A legenda diz: *Some morale-boosting graffiti*. É possível identificar as condições sociais da região, pela falta de asfalto, pelo lixo e pelo aspecto do muro, reforçando, mais uma vez, a falta de políticas de infra-estrutura urbana. Esse tipo de frases e outras mais graves, com

ameaças para as pessoas que colaboram com o exército, são frequentes. Na galeria do militar J. D. Critchfield¹²⁰ há imagens de soldados iraquianos apagando frases escritas em língua árabe. Esses soldados, geralmente, reescrevem pedidos de colaboração.



F16 – Vida Iraquiana. Foto: Elias

Os *graffitis* são uma forma de intimidar a população e os soldados, podem ter sido feitos tanto por integrantes das milícias de resistência, como por iraquianos comuns descontentes com a situação do país. De uma forma ou de outra, fica evidente que, na altura, apesar de ter conquistado o território e o poder político, a *Operation Iraqi Freedom* ainda não tinha chegado aos corações e às mentes da nação. Nos dias de hoje o cenário não está muito diferente.

3.4.Categoria *Conflito*

A categoria *Conflito* (C) englobou as fotografias que estivessem relacionadas com as operações militares de qualquer natureza e acontecimentos nas ruas, inseridos nesse contexto. Houve novamente um equilíbrio entre os dois grupos. Do total (17), um pouco mais da metade foi feita por militares (9). É preciso considerar, porém, que as

¹²⁰ Ver: <http://www.flickr.com/photos/iragportfolio/1794172493/in/set-72157602768380110/>

imagens mais importantes do ponto de vista noticioso foram tiradas pelos fotojornalistas, sem diminuir o valor informativo encontrado em algumas das imagens dos soldados.

Abre-se com a imagem F1-C (Bagdá, 03/2003), do fotojornalista Moises Saman. A foto mostra os bombardeios noturnos no início da *Operation Iraqi Freedom: Shock and Awe bombing campaign of Baghdad*. MS esteve *enlistado* no lado iraquiano quando os ataques iniciaram e, provavelmente, fez essa foto a partir do hotel Palestine, local onde o governo *baathista* mantinha os membros da imprensa. Saddam Hussein, na altura, demonstrou ter aprendido essa parte da estratégia em tempos de guerra. É importante lembrar que o ex-presidente havia ordenado a saída dos jornalistas estrangeiros no Iraque durante o início da Guerra do Golfo (1991) e foi surpreendido pelas transmissões em tempo real da *CNN*. Essas cenas, portanto, só foram possíveis de serem feitas porque ambos os lados envolvidos perceberam a importância da comunicação social para criar suas versões dos fatos.



F1 – Conflito. Foto: Moises Saman

Como visto no primeiro capítulo, a fotografia de guerra teve origem numa situação similar, quando o governo britânico, pressionado pelas reportagens de William Howard Russel sobre a campanha na Criméia, enviou Roger Fenton para fotografar os acampamentos militares e trazer uma imagem higienizada da guerra. Naturalmente, muito mudou desses tempos para cá, mas a idéia de manter a imprensa do seu lado – usando diferentes estratégias – tanto para os norte-americanos, como para a cúpula de Bagdá, era para favorecer seus interesses. F1-C, assim como a histórica cena das

primeiras bombas a atingir a cidade, está inserida no contexto desta nova etapa de controle, quando a guerra, ao ser transmitida no horário entre a telenovela e o programa humorístico, passou a ser um perigoso espetáculo que pode amortecer opiniões.

Algumas imagens demonstram ter necessidade de serem contextualizadas com elementos implícitos, para que não se corra o risco de entender apenas aquilo que representam visualmente. As fotos F2-C (Basrah, 01/09/2004 – câmera digital) e F3-C (Bagdá, 20/10/2004), dos militares Elias e Will Dom respectivamente, mostram duas situações curiosas, nas quais o conteúdo visual pode forçar uma compreensão errônea do significado.

F2-C mostra uma arma apontada para uma pessoa que caminha num lugar quase paradisíaco. Só o fato da cena passar-se neste cenário já faz estalar um aspecto paradoxal da imagem, uma vez que estamos habituados a visualizar o conflito no Iraque em locais da periferia urbana, com lixo ao redor, casas paupérrimas e ruas sem asfalto. Se abre-se portanto a possibilidade de vermos uma situação de perigo num local como esse, pode-se imaginar um conflito como o enfrentado pelos militares no Vietnã, quando os vietnamitas atacavam em plena mata, o que foi, aliás, a grande desvantagem do exército norte-americano.



F2 – Conflito. Foto: Elias

Porém, F2-C não representa uma situação de perigo, muito menos o contexto que emana terminou em confronto de fogo. Naturalmente, Elias estava em patrulha com seu batalhão, fato que a fez ser categorizada como *Conflito*. Mas, Elias, com essa foto, mostrou-se mais entusiasmado em tirar uma fotografia, do que seu trabalho como militar. A legenda explica: *The gun wasn't loaded btw¹²¹ - I'm not an idiot*. Enquanto um usuário chamado *Moose* levanta a seguinte questão no fórum:

Are the following rules taught in the military? Just curious. If so, you broke rule # 2.

1. All guns are always loaded. Even if they are not, treat them as if they are.
2. Never let the muzzle cover anything you are not willing to destroy. (For those who insist that this particular gun is unloaded, see Rule 1)

E continua com mais outras duas regras. Considerando que a resposta para a pergunta de *Moose* seja positiva, pode-se dizer que Elias foi relapso, do ponto de vista profissional, ao arranjar a cena para a foto. Ela tenta representar seu ponto de vista como atirador, mas, analisando coerentemente, transmite mais aspectos da sua personalidade imatura enquanto militar. Outrossim, vem confirmar aquilo já dito: a fotografia digital fez com que os entusiastas do gênero fossem desafiados a ver o mundo de forma artística ou, pelo menos, criativa (Nightingale, 2006). Outra observação pertinente é que Elias, que serviu no Iraque em 2004, com 18 anos¹²², é parte da geração de jovens que cresceram entre a proliferação de videogame em primeira pessoa, comuns a partir dos anos 90. É possível identificar, pelo enquadramento da imagem, indícios que remetem a esses tipos de jogos.



F3 – Conflito. Foto: Will Dom

¹²¹ Abreviação para “by the way”.

¹²² Ver: http://www.flickr.com/people/mike_glen/

A foto F3-C mostra um soldado apontando sua arma, mas fica a dúvida se trata-se de uma situação de perigo real ou uma cena de treinamento. O elemento que coloca essa dúvida talvez seja o objeto branco logo a frente do soldado. A suspeita é resolvida com a legenda: *Believe it or not, this is an ambush, that is the lieutenant in charge, and in front of him an Infantry Manual open to the page instructing him on how to conduct an ambush. Fortunately, the bad guys never showed.*

Portanto, o soldado está enfrentando uma situação de confronto e ao abrir o manual de instrução entra na contra mão da imagem heróica e confiante que a instituição militar norte-americana tenta passar de seu contingente. As duas fotografias são exemplos da importância dos elementos implícitos na análise de imagens; na compreensão dos significados para entender aquilo o que elas representam.

As três imagens a seguir contextualizam situações de confronto e patrulhamento. F5-C (Ramadi, 2006), da fotojornalista Andrea Bruce, é uma cena tensa que mostra soldados recuando após uma explosão. AB escreve a seguinte legenda: *Half a world away, on the streets of Ramadi, soldiers become warriors in scenes so surreal they might as well be living a dream;* servindo para todo ensaio intitulado *Extended Ramadi*.

F5-C tem todos elementos explícitos que dão o aspecto de conflito: levemente tremida – resultado do movimento causado provavelmente pelo susto da explosão e o evidente recuo; linha do horizonte irregular – resultado de fotografar instintivamente numa situação de pressão e risco; e, finalmente, as posições como os soldados foram registrados. Para realizar esse ensaio AB – supõem-se – esteve *enlistada* com o batalhão, naquele período no qual o exército tentava ter o controle da cidade de Ramadi, que fica cerca de 100km de Bagdá.

Duas outras imagens, F4-C (Bagdá, 27/08/2004 – câmera digital), do militar J. D. Critchfield, e F6-C (Bagdá, 2004), do fotojornalista Karim Kadim, têm menos impacto visual, mas foram feitas em situações de tensão – uma delas, F4-C, numa emboscada. De acordo com a legenda de JDC: *US soldiers infill during the ambush of a mortar team near Forward Operating Base Headhunter in north-central Baghdad;* a cena foi tira enquanto os soldados se posicionavam ao serem atacados, o que é possível de perceber pela postura como foram fotografados.



F5 – Conflito. Foto: Andrea Bruce

Ressalta-se, novamente, que JDC era fotógrafo do exército e agiu com o mesmo instinto de AB: fotografar em situação de risco; mostrando que nessas ocasiões é muito tênue a linha que diferencia o fotojornalista que cobre guerra e o fotógrafo militar.



F4 – Conflito. Foto: J. D. Critchfield

Por outro lado, F6-C é uma imagem que tem um apelo emotivo: pela expressão da criança em primeiro plano, com as mãos encolhidas próximas ao rosto, e pela

posição dos soldados ao fundo, que causa a sensação de que algo está para acontecer. A criança é representada no meio de uma situação de risco.



F6 – Conflito. Foto: Karim Kadim

A imagem pode ilustrar um problema mais grave. Como os confrontos ocorrem, na maioria dos casos, em zonas urbanas, o exército norte-americano tem sido responsável por um alto número de morte de civis iraquianos. Nos dois primeiros anos do conflito, segundo um relatório do *Iraq Body Count*, 37% das mortes violentas de civis foram praticadas pelas forças lideradas pelos Estados Unidos, sendo que em 98,5% dos casos os militares foram responsabilizados. Entre os civis mortos que foram identificados por gênero e idade, 18% eram mulheres e crianças¹²³.

As cinco imagens a seguir representam as rotinas de segurança e patrulhamento do exército no Iraque. F7-C (Arbil, 19/04/2005), do fotojornalista Edi Kashi, e F8-C (Iraque – câmera analógica, filme Kodak Gold 200), do militar Jason Pitt, mostram duas perspectivas dos *checkpoints* feitos pelos militares iraquianos.

F7-C retrata soldados revistando um automóvel e tem a seguinte legenda: *Kurdish police take security very seriously and post mobile checkpoints around the city of Arbil, Northern Iraq. Motorists are generally very cooperative and even appreciative of these efforts, which in large part makes the Kurdistan region the safest part of Iraq.* Foi tirada, provavelmente, com o vidro da porta do carro a frente da objetiva; possível

¹²³ O relatório foi apresentado em Julho de 2005 e contou 24.865 civis mortos, sendo que 13.811 foram identificados por gênero e idade.

de afirmar por causa das silhuetas do fotógrafo e de uma pessoa em pé – esta pode ter sido realçada pelo tratamento digital.



F7 – Conflito. Foto: Edi Kash



F8 – Conflito. Foto: Jason Pitt

F8-C mostra o *checkpoint* do ponto de vista do soldado no combio de veículos e, como outras de JP, foi tirada através da janela. Diferente da F14-VI¹²⁴, os elementos explícitos que escuressem as laterais da foto não acrescentam valor simbólico; ao contrário, atrapalham a visibilidade e acabam reforçando o aspecto peculiar da visão do militar enquanto encontra-se dentro do veículo. JP não acrescenta legenda, nem o título tem conexão com a imagem: *Untitled-12*. F7-C e F8-C estão inseridas no âmbito do cotidiano comum das rotinas de segurança no Iraque.

¹²⁴ Ver página 170

As duas imagens seguintes retratam rotinas de patrulhamento. Uma mostra soldados em patrulha a pé; a outra com veículo. A F9-C (Anbar, 2004), do fotojornalista Andrew Cutraro, retrata dezenas de soldados caminhando numa área com aspecto abandonado e representa uma das facetas do trabalho militar no Iraque. A título de curiosidade, essa imagem remete à outra tirada por Robert Capa, na antiga Indochina; sua última, antes de morrer ao pisar numa mina terrestre (Fig. 13). A intertextualidade das fotos ocorre, principalmente, pela disposição dos soldados.



F9 – Conflito. Foto: Andrew Cutraro



Fig. 13 – Última foto tirada por Robert Capa Indochina, 1954. Fonte: Magnum Photos

Cutraro não coloca legenda, ao contrário da imagem do militar The Drewid, F10-C (Iraque, 10/11/2006 – câmera digital), com a seguinte identificação: *More bedouins. They sell rugs and flags, even swords*; acrescentada com o título *Cedar Sales*. A legenda acrescenta informações que TD viu enquanto passava, mas apenas os tapetes

são visíveis. A foto mostra, superficialmente, o ambiente no qual vivem os Beduínos, povo nômade que ocupa grande parte do território do Oriente Médio, principalmente áreas desérticas; além de outras regiões.

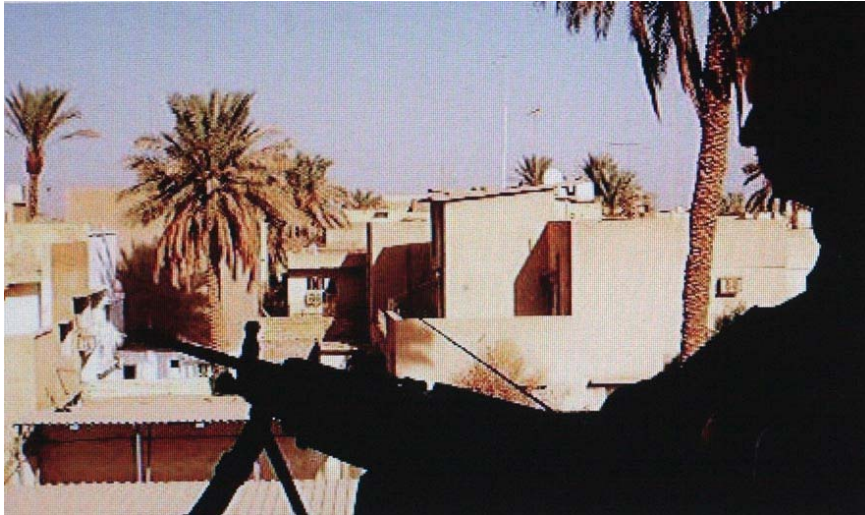


F10 – Conflito. Foto: The Drewid

F11-C (Al Karradah, Bagdá, 11/04/2003 – câmera digital), do militar Ranger Bob retrata outra rotina do trabalho dos soldados: os postos de vigilância. Nela é vista a silhueta de um homem e sua arma; representa aspectos de segurança adotados pelo exército em determinadas zonas de Bagdá. A legenda de RB diz: *Hadji Lewis manning his post during the early morning hours.*

A área escura da silhueta atribui uma característica enigmática para foto e o enquadramento, que inclui no fundo as casas, mostra aspectos sócio culturais do local. Pelo nome do militar e pelo *tag*¹²⁵ adicionado a foto – *Militar Police* e *National Guard* – pode-se dizer que trata-se de um soldado iraquiano. É provavelmente uma região onde o exército tomou o controle e os postos de vigilância são estratégias de manutenção da segurança e domínio do local.

¹²⁵ Um *tag* (rótulo/etiqueta) é uma palavra-chave que serve para classificar o assunto ou tema de uma fotografia ou de um texto. São utilizados para organizar e facilitar a busca de páginas e conteúdos na internet. O *tag* no Flickr é adicionado pelo próprio usuário ao fazer o *upload* da foto.



F11 – Conflito. Foto: Ranger Bob

As quatro fotos a seguir retratam temas relacionados diretamente com o confronto, mostrando destruição e violência. F12-C (Fallujah, 29/11/2004 – câmera digital), do fotojornalista Max Becherer, representa as consequências da *Segunda Batalha por Fallujah*.

A legenda diz: *"I can tell you we killed hundreds of people in that city, hundreds of insurgents. They were lying all over the place," said Lt. Col. Patrick Malay, the battalion commander for the 3rd Battalion, 5th Marines when talking about the number of combatants in the battle for Fallujah. Three weeks after the start of the battle this insurgent skull lies decomposing in a home. The brutality of the Fallujah battlefield was burned into the minds of the Marines who fought in that city.*

Os confrontos em Fallujah começaram em Abril de 2004, após a morte de quatro paramilitares da empresa privada *BlackWater Security Consulting*, que foram capturados, queimados e mutilados, sendo os corpos expostos na ponte do rio Eufrates (Fig. 14). No mês seguinte, os militares norte-americanos iniciaram a *Primeira Batalha por Fallujah*. A operação não obteve o sucesso desejado. Os militares foram acusados de usarem armas químicas e bombas *Mark 77*¹²⁶ – fato negado pela corporação durante a primeira e depois da segunda campanha na cidade.

¹²⁶ MK-77 é um tipo de bomba incendiária que carrega mistura de combustível em gel, considerado o sucessor do *napalm*. As Nações Unidas, em 1980, baniram o uso deste tipo de bombas em conflitos. Ver: http://en.wikipedia.org/wiki/Mark_77_bomb

O Departamento de Defesa dos Estados Unidos admitiu, em Novembro de 2005, apenas o uso de fogetes com fósforo branco, que, segundo eles, foram usados para iluminar os ataques noturnos (Buncombe, 2005). Com a resistência das milícias na primeira campanha, que controlou a cidade por sete meses, e os holofotes da mídia voltados para o conflito, o mundo passou a conhecer o mais influente líder anti-coalizão no Iraque, o jordaniano Abu Musab Al-Zarqawi. A resistência local caiu com a *Segunda Batalha por Fallujah*, em Novembro de 2004.



F12 – Conflito. Foto: Max Becherer



Fig. 14 – Corpos queimados de quatro paramilitares da *Blackwater* na ponte do rio Eufrates, em 31 de Março de 2004.

Foto: Khalid Mohammed/AP

Fonte: <http://www.blackwatervictims.com/>

Seguindo com as imagens de destruição e consequências, três delas foram feitas por militares e abordam aspectos curiosos dos riscos que eles correm todos os dias. F13-C (Kirkuk, 28/08/2007 – câmera digital), do militar Jason P. Russel, mostra as consequências de um ataque a base onde morava enquanto esteve no Iraque.



F13 – Conflito. Foto: Jason P. Russel

A foto retrata os minutos que se seguiram após um foguete atingir o prédio da FOB, como explica a legenda: *The aftermath of a 107mm rocket attack on FOB Warrior*. Um líder dos militantes anti-coalizão, em Bagdá, Abu Jalal, afirmou numa reportagem do *Washington Post*, em 2005 (*cit. in Wong e Gerras, 2006, p. 5*):

Os antigos oficiais militares [iraquianos] sabem bem que os ataques às bases do inimigo enfraquecem a moral do soldado e assusta-os. O soldado sente-se seguro quando volta para a base. Se ele é atacado no lugar onde sente-se seguro, o lugar é mesmo um inferno¹²⁷.

Portanto, F13-C insere-se neste contexto do conflito. As FOBs foram criadas para garantir ao soldado a sensação de estar em casa e providenciar conforto e descanso após os períodos estressantes em missão (Wong e Gerras, 2006). É também uma forma de manter os militares afastados do convívio com a população local. O soldado está fora da base somente quando em missão, portanto, com a armadura militar. Quando retorna, pode sentir-se sem o peso institucional e vivenciar experiências como civil. Desta

¹²⁷ “The old [Iraqi] military officers know very well that the attacks on the bases of the enemy army weaken the morale of the soldier and frighten them. The soldier feels safe when he goes back to his base. If he is attacked in the place that feels safe, the place is really a hell”.

forma, as FOBs possibilitam que os militares tenham, nestes microcosmos dentro do Iraque, todo o ambiente sócio cultural que estão habituados em seu país.

A foto de JPR é um instantâneo particular, que nenhum fotojornalista teria como repetir, a não ser que estivesse *enlistado* na base. Levando em conta seus componentes noticiosos, F13-C é um exemplo claro de *fotojornalismo cidadão* (Munhoz, 2005; Munhoz e Palacios, 2007).

Duas outras fotos de militares mostram destruição, mas por meio de objetos. F14-C (04/2007 – câmera digital), de Rusty Sprocket, e F15-C (Bagdá, 17/10/2007 – câmera digital), de Legacy Pic, são registros documentais, como os feitos por fotógrafos peritos em cenas de crimes ou acidentes.



F14 – Conflito. Foto: Rusty Sprocket



F15 – Conflito. Foto: Legacy Pic

O título da F15-C é *Army Boot* e a legenda diz: *No questions, please on this picture. Comments are welcome. Thanks. This picture was taken today, October 17, 2007 in Baghdad, Iraq.* Na foto de RS o título é *humvee ied 002*, seguido da legenda: *same humvee i had drove two weeks earlier.* Interessante é perceber como essas imagens afetaram os militares pessoalmente, reforçando os aspectos observados por Van House *et al* (2004) sobre as motivações dos usuários de sites *photo sharing*: construção da memória pessoal e em grupo; criação e manutenção de relacionamentos sociais; e auto-expressão.

As duas últimas fotos desta categoria representam iraquianos e foram tiradas por fotojornalistas. F16-C (11/04/2008 – câmera digital), de Ahmad AL-Rubaye, e F17-C (sem especificações), de Zoriah, mostram as rotinas do conflito não ligadas às consequências violentas, como destruição e vítimas. A primeira, retrata um protesto com centenas de pessoas, no qual um garoto é visto sendo carregado mais ao alto e gritando. Ao seu lado, um cartaz com o retrato de algum líder anti-coalizão, provavelmente de Muqtada al-Sadr, principal líder religioso e político sem títulos oficiais ou ligação com o governo iraquiano. Em 2005, quando o governo tentava aprovar uma nova Constituição para o país, Sadr organizou várias manifestações com participação pública, que davam suporte aos seus ideais e pressionaram os líderes de Bagdá.



F16 – Conflito. Foto: Ahmad AL-Rubaye

Os elementos plásticos – o desfoque no fundo e o enquadramento – deram destaque ao garoto e ao seu entorno. AR conseguiu assim captar e representar a euforia dos protestantes num único gesto e ação. Pode-se imaginar a força da manifestação através da expressão do garoto, a qual o faz distante de parecer o pré-adolescente ou a criança que ele é. Não há legenda e nem o título diz algo sobre a imagem: A6. Não é possível acrescentar mais informações implícitas.

F17-C, que também não tem legenda, mostra um suspeito com as mãos atadas e é parte de um ensaio nomeado *Iraq Detainees*. Fato curioso é a fotografia mostrar o rosto do prisioneiro, o que não tem sido recorrente na mídia, por ferir o artigo 13, sobre a proteção geral aos prisioneiros de guerra, adotado pela Convenção de Genebra de 1949¹²⁸, que diz que:

Os prisioneiros de guerra devem também ser sempre protegidos, principalmente contra todos os atos de violência ou de intimidação, contra os insultos e a curiosidade pública.

A cena ainda vai contra as regras estipuladas pelo *Embedded Media Program*, chamadas de *Embed Ground Rules* (Rodriguez, 2004, p. 62), as quais todos enlistados são obrigados a seguir. No parágrafo 4, artigo 4.G.18, é especificado que “não são permitidas”:

¹²⁸ Disponível em português em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/frameset.html>

Fotografias, ou outros meios visuais, que mostrem, de forma reconhecível, o rosto, etiquetas com nomes ou outros aspectos de identificação ou item que possam ser registrados, de um inimigo detido ou prisioneiro de guerra¹²⁹.

Zoriah, no ensaio, fotografou os procedimentos de detenção, identificação e interrogação de um suspeito detido pelo exército norte-americano. O homem que aparece ao fundo – com a cabeça coberta e óculos escuros – é provavelmente um colaborador iraquiano que não pode ser reconhecido¹³⁰.



F17 – Conflito. Foto: Zoriah

3.5. Categoria *Universo dos Soldados*

Esta categoria (US) tem 16 fotografias, sendo que a maioria feita por militares (10). As fotografias dos fotojornalistas estão inseridas nas seguintes temáticas: treinamento, na rua entre civis, em casa e retratos. Fotos que mostrassem a intimidade do soldado na base não apareceram entre os trabalhos dos profissionais analisados. É importante lembrar que essa categoria foi a que teve a maior quantidade de fotos entre os militares (657), ocorrido por causa da foto-galeria de Jason Pitt, com 346 fotos.

¹²⁹ “No photographs or other visual media showing an enemy prisoner of war or detainee’s recognizable face, nametag or other identifying feature or item may be taken”.

¹³⁰ A seleção das imagens foi feita em Março deste ano, como referido, porém, em Maio o site de Zoriah foi reformulado e esta imagem foi retirada, apesar do site continuar a mostrar as imagens subsequentes deste interrogatório. A imagem pode ter sido retirada porque fere a Convenção de Genebra e as regras do *Embedded Media Program*.

Neste grupo, JP foi aquele que demonstrou mais aptidões para a fotografia e domínio de algumas técnicas, uma vez que 1) experimentou modelos de câmera, tipos de filme, luz, enquadramentos e assuntos 2) desenvolveu alguns temas e mostrou-os de diferentes perspectivas e 3) aplicou ferramentas usadas para a fotografia artística e experimental. Assim, por mais que sua página no Flickr tivesse um número de fotografias maior do que as demais, levou-se em conta o empenho e dedicação do militar com a fotografia e a forma como ele construiu visualmente sua experiência no Iraque.

Todos os demais militares tinham igualmente imagens interessantes e diversificadas, porém, como JP agregou às suas imagens aspectos visuais usualmente aplicados na fotografia chamada *fine arts* – além de fotografar mais e por consequência experimentar mais – seu material se destacou. A foto F1-US (2008 – câmera analógica – filme Fujichrome Velvia RVP 100) exemplifica, juntamente com outras já analisadas neste estudo, estas afirmações.

F1-US foi feita com uma câmera Holga 120 (Fig. 15), produzida inicialmente em Hong Kong, a partir de 1982. O modelo foi direcionado para o público amador, custava pouco por seus componentes serem de plástico, até mesmo a objetiva. Porém, é possível usar um tipo de filme considerado profissional: o médio formato 120mm¹³¹.

É provável que JP tenha usado outro modelo de câmera analógica – uma 35mm Nikon FG – pois na foto-galeria aparecem *tags* especificando câmeras e filmes usados por ele, além de algumas imagens terem a proporção de filmes 35mm e de 120mm. Na fotografia feita com a Holga costuma aparecer manchas escuras circulares nas bordas, efeito conhecido como *vintage*, hoje facilmente reproduzido em programas de manipulação de imagem.



Fig. 15 – Modelo Holga 120

Fonte: <http://microsites.lomography.com/holga/>

¹³¹ Ver: <http://microsites.lomography.com/holga/>

F1-US representa um momento de lazer. O aspecto avermelhado tanto pode ser resultado do tipo de filme, como das condições de luz, ou ainda de tratamento de imagem após a digitalização. A foto é parte de uma sequência na qual cerca de quatro soldados são fotografados jogando bola. Não é possível afirmar que tenha sido feita dentro de alguma FOB, mas não parece provável que esse momento de descontração tenha ocorrido em algum lugar que não tivesse, de alguma maneira, conexão com a base do militar.



F1 – Universo dos Soldados. Foto: Jason Pitt

As três fotografias a seguir foram feitas por fotojornalistas e representam momentos de treinamento ou eventos do universo militar. F2-US (09/01/2008 – câmera digital), de Ahmad AL-Rubaye, mostra soldados iraquianos enfileirados. Não há legenda para identificar seu contexto, apenas o título *Iraqi Army*, mas pode ter sido feita em eventos como troca de contingente, visitas oficiais ou demonstração de treinamento militar para a imprensa. A foto é um *close* nos rostos de três soldados, com o foco no segundo, evidenciando os olhares dispersos. F3-US (Bagdá), de Karim Kadim, tem a temática similar, mas feita com enquadramento diferente. O título traz informações sobre o contexto: *Iraqi Soldiers Training in Baghdad*. No primeiro plano um soldado

com o rosto coberto aparece fortemente armado, enquanto ao fundo vê-se um grupo de homens.

Cenas desse tipo são geralmente preparadas para mostrar à imprensa o poder de força das corporações militares, servindo para dar confiança à população e intimidar o inimigo. É uma estratégia adotada por ambos lados dos conflitos, até mesmo por grupos terroristas como a Al-Qeada, com a diferença que esses não convocam a imprensa, mas produzem e distribuem fotografias e vídeos de seus homens sendo treinados e usando armamentos pesados. Neste caso específico do grupo liderado por Osama Bin Laden, dificilmente saberemos quem produz esses conteúdos, seu real contexto e se representam mesmo aquilo que querem mostrar.

O mesmo cuidado deve ser tomado com imagens tomadas pela imprensa em demonstrações militares, pois, por mais que se saiba a procedência, é preciso avaliar como são usadas. No estudo de Griffin (2004) sobre as imagens da Guerra do Golfo (1991) em três importantes revistas norte-americanas, ficou constatado que 14% das imagens mostravam grupos de soldados em treinamentos, preparando-se para a guerra e aguardando em seus acampamentos nas proximidades do Kuwait; juntamente com mais 23% de fotografias sobre o arsenal militar do exército, formaram um conjunto visual que mostrava os bastidores do conflito e reforçavam a confiança no poder da corporação, bem como intimidava o inimigo.

Estudo similiar feito por Schwalbe (2006) sobre a Guerra no Iraque, mas focando sites de empresas de comunicação (jornais, revistas e televisão) constatou que no início dos ataques à Bagdá, 79% das fotografias abordavam a categoria *Official War Machine*, que incluiu imagens de artilharia bélica, líderes do governo e das operações militares, destruição e os ataques iniciais. Naturalmente, os dados constatados nesses dois estudos são resultados de uma ostensiva campanha pró-guerra realizada por departamentos competentes do Pentágono e da Casa Branca, com apoio quase irrestrito dos meios de comunicação.

A título de curiosidade, este estudo constatou que nos sites dos fotojornalistas apenas 6% das fotos abordavam o *Universo dos Soldados* e 1,3% o *Arsenal Militar*, contra 54% e 10%, respectivamente, nas foto-galerias dos militares. Entre os fotojornalistas a categoria *Vida Iraquiana* foi aquela com mais quantidade de fotos

(50%). Não pretende-se aqui estender-se numa análise comparativa de dados, uma vez que as metodologias de investigação e os modelos usados são diferentes.



F2 – Universo dos Soldados. Foto: Ahmad AL-Rubaye



F3 – Universo dos Soldados. Foto: Karim Kadim

A terceira foto com esse tema é F4-US (Kirkuk, 07/06/2005 – câmera digital), do fotojornalista Edi Kashi, que mostra uma sala de aula de militares femininas. A legenda ajuda entender o contexto: *At the Kirkuk Military Base in Taynal, near Sulaimaniyah, women officers receive training for positions in the PUK Pesh Merga forces. Here they sit in a class about military strategy. This is the first class of it's kind in Kurdistan.* Essa foto, junto com outras do mesmo tema, constitui um conjunto de imagens que mostram os treinamentos e a preparação dos integrantes do *Peshmerga*, nome dado ao exército curdo, que lutou ao lado das forças de coalizão durante a invasão

do Iraque e é responsável hoje pela manutenção da paz na região norte do país. Junto com a *Israel Defense Force*, o exército *Peshmerga*, que hoje em dia faz parte da Guarda Nacional Iraquiana, é possivelmente um dos poucos exemplos de corporações militares que têm mulheres como combatentes.



F4 – Universo dos Soldados. Foto: Edi kashi

As seis fotos seguintes foram tiradas por militares e mostram o universo do lazer dos soldados. Logo depois a queda de Bagdá, o exército reservou uma área nas proximidades do aeroporto internacional da cidade, a qual nomeou *Victory Base Complex*, que além de servir de quartel para a *Muilt-National Corps* no Iraque, possui um complexo integrado chamado *Camp Victory*, sendo tudo parte da *Green Zone*, região fortemente controlada desde Abril de 2003.

Neste local, que comporta um antigo palácio do partido *baathista*, os militares norte-americanos contruíram uma “cidade isolada”¹³², com áreas de esportes, piscinas, acesso à *Web* e sistema de *fast food*, como *Pizza Hut* e *Subway*¹³³. As FOBs possuem algumas dessas facilidades, as básicas são o acesso à internet, um alojamento organizado e refeições controladas (Wong e Gerras, 2006). Algumas possuem capelas e cafeterias, como foi constatado pelas fotografias dos militares.

¹³² Grifo deste autor

¹³³ Ver: http://en.wikipedia.org/wiki/Camp_Victory e <http://www.victorybasecouncil.org/>. Acredita-se que o *Victory Base Complex* também é considerado uma *FOB* central. Não conseguiu-se confirmar, mas Wong e Gerras (2006) fazem referência à *FOB* da *Green Zone* como sendo uma das maiores, é possível que sejam as mesmas.

Após o bombardeamento da cidade, os sistemas de cabos e eletricidade foram danificados, fazendo o exército recorrer a contratos com empresas provedoras de comunicação via satélite. Naturalmente, a cúpula militar precisava do sistema de comunicação restabelecido, mas também as FOBs foram estruturadas para providenciar o contato do soldado com os parentes, para aliviar as tensões psicológicas que surgem entre as duas instituições: militar e familiar. Deve-se considerar também as novas gerações de soldados, que educaram-se numa sociedade na qual 92% dos adolescentes usam sistemas de mensagens instantâneas como forma de comunicação pela *Web* (Wong e Gerras, 2006).

Além disso, as rotinas militares nas FOBs possibilitam que o soldado tenha horas livres e descanso; esses procedimentos vão depender da política adotada por cada responsável. No estudo de Wong e Gerras (2006, p. 6) um soldado não identificado afirma: “temos cinco horas de tempo pessoal todos as noites e seis horas para dormir ... Isto faz o medo ir embora”¹³⁴. Quatro das imagens a seguir ilustram como essas horas são passadas. Outra mostra a cafeteria de uma FOB e outra, aspectos do relacionamento dos militares com os civis.

F5-US (Ramadi, 01/02/2007 – câmera digital), de Rusty “sprocket”, e F6-US (15/06/2006 – câmera digital), de The Drewid, são fotos tiradas para uso pessoal, álbum de família ou para dividir com os parentes e amigos aspectos cotidianos de suas vidas nas *FOBs*. F5-US é um auto-retrato do RS fazendo uma manobra com uma bicicleta. A legenda diz: *just a simple wall ride*; e o título chama-se *bmw iraq ramadi*.



F5 – Universo dos Soldados. Foto: Rusty “sprocket”

¹³⁴ “We get 5 hours of personal time every night and 6 hours of sleep every night ...That takes the fear away from me”.

F6-US, intitulada *Blackout hold'em*, representa um grupo de amigos jogando *poker*, como explica a legenda: *When the generator breaks down and the power goes out, the guys find alternative ways to light their poker games.*

É interessante de notar que essa legenda, como em outros casos, acrescenta informações que provavelmente não seriam divulgadas pelo exército, apenas se a FOB tivesse um jornalista *embedded*. Mesmo assim deve-se considerar que o critério de noticiabilidade para a situação, face ao desenrolar do conflito, pode ser pequeno.

Isso será sempre relativo e implicará na política editorial do meio que supostamente se interessaria pelo assunto; mas, não há como negar que a informação poderia ter transformado-se em notícia, tanto o fato em si, como a imagem que o representa.

Outro aspecto é que TD não usou o *flash* para fazer a foto, conseguindo captar a pouca luz do ambiente e fazendo valer o sentido descrito na legenda. Novamente, constata-se que os entusiastas da fotografia digital sentem-se desafiados a ver o mundo como fonte de informação noticiosa (Nightingale, 2006); mesmo que neste caso tenha ocorrido inconscientemente.



F6 – Universo dos Soldados. Foto: The Drewid

F7-US (Bagdá, 11/03/2004 – câmera digital), do militar Ranger Bob, talvez seja a imagem mais curiosa desta categoria. Nela um soldado posa com um peixe e uma vara

de pescar. Ao fundo vê-se um lago, uma fumaça escura e alguns edifícios. A legenda diz: *After Hadji¹³⁵ brought us some fishing pole it was on. With central Baghdad across the river, we enjoied some spare time fishing in Uday's private lake. I was amazing the size of some of the fish we caught.* Uday Hussein, nascido em 1965, era um dos filhos de Saddam Hussein e tinha o controle dos meios de comunicação do país; foi morto com o irmão, Qusay, em Julho de 2003, em confronto com o exército.

Essa imagem, junto com as anteriores – F5-US e F6-US – e a seguinte – F8-US – forma um conjunto de cenas que dificilmente seriam identificadas como imagens feitas num contexto de conflito. F8-US (Al Basrah, 17/05/2004 – câmera digital), do militar Elias, é um auto-retrato em frente a um mural, como diz a legenda: *Me at Saddam Hussein's Basra Palace, now a British Army base.*

É representativa dos milhares de imagens ordinárias feitas diariamente por turistas do mundo todo e que invadem a *Web* via sites de *photo sharing* ou de redes sociais de relacionamento. As FOBs, pode-se dizer, causam a sensação no soldado de que ele pode ter uma vida civil normal dentro desses espaços, mesmo correndo o risco de ser atacado, como visto na imagem F13-C (p.185). Wong e Gerras (2006, p. 5) definem a FOB para os soldados como a “casa longe de casa”; sendo um refúgio do estresse e o local para conectar-se com o mundo fora do Iraque.



F7 – Universo dos Soldados. Foto: Ranger Bob

¹³⁵ *Hadji* é provavelmente Hadji Lewis, citado na legenda da foto F11-C, de Ranger Bob, na página 183.



F8 – Universo dos Soldados. Foto: Elias

F9-US (30/03/2004 – câmera digital), do militar J. D. Critchfield, está na fotogaleria *Iraq*, não tem legenda e nem o título é significativo para sua compreensão: *Iraq 68*. Porém, a imagem parece uma cena interessante: um soldado brincando de ciranda ou algo do gênero. Há elementos explícitos que podem acrescentar algumas informações, como o móvel ao fundo, braços de cadeiras e quadros brancos para escrita, os quais denotam os fotografados estão num ambiente formal, como, por exemplo, uma sala de aula ou de reuniões. Pode-se ainda notar que as demais pessoas estão vestindo roupas civis.

Dito isso, é possível supor algumas interpretações, como um encontro do soldado com civis, uma aula com atividades lúdicas ou até uma sessão de terapia em grupo. O fato é que contextualizar este momento tão peculiar dentro do universo do conflito fica, do modo como é apresentado, quase impossível, reforçando a necessidade de ter-se o complemento textual, ou como diz Kossoy (2007), os elementos implícitos. O acontecimento é extramamente curioso e inusitado se for considerado seu contexto maior, mas somente ele não é suficiente para a imagem fazer sentido.



F9 – Universo dos Soldados. Foto: J. D. Critchfield

F10-US (Bagdá, 24/10/2007), do militar Legacy Pic, fecha esse conjunto de imagens que retratam aspectos de lazer nas bases e nas rotinas dos soldados. O título e a legenda são elucidativos: *Coffee Shop - Local Coffee shop on base. I love drinking the Frappe Latte, White Chocolate cold freeze coffee's*. A foto é um registro simples de um espaço interno da FOB. As dezenas de elementos explícitos tem valor documental e ilustrativo, não há nela qualquer elemento atraente do ponto de vista emotivo e impactante. É uma representação do contexto das FOBs já descrito acima: trazer para o universo militar de conflito um ambiente reconhecível e que ajude o soldado a esquecer a guerra.

Naturalmente, esses aspectos vistos têm acrescentado qualidade de vida nas temporadas que enfrentam os militares; porém, precisa ser considerado que o aspecto psicológico das estruturas das FOBs serve também para mantê-los afastados do contacto com a cultura e os hábitos locais. Isso limita a possibilidade do soldado criar laços de intimidade com a população e controla a demasiada humanização do inimigo.



F10 – Universo dos Soldados. Foto: Legacy Pic

Como visto, algumas fotografias remetem a outras a partir de intertextualidades visuais. Dentro da cultura fotográfica, especificamente do fotojornalismo e da fotografia documental, acontecimentos de relevância mundial, problemas sociais na África, na Ásia, na América Latina e Central, zonas de conflitos, são assuntos que estão com frequência sendo fotografados e re-fotografados. Este ciclo acaba por fazer repetir o universo imagético destes temas, recaindo sempre para imagens que se assemelham.

F11-US (2003 – câmera digital), do fotojornalista Andrew Cutraro, faz parte de um ensaio sobre a invasão do Iraque, na qual o fotógrafo esteve *enlistado* com os soldados. No seu site não há especificação de datas, nem legenda, mas, por e-mail, a fotógrafo confirmou que as imagens da seleção foram tiradas entre os meses de Março e Abril; portanto, no início da invasão.



F11 – Universo dos Soldados. Foto: Andrew Cutraro

Um ano depois, o fotógrafo Luis Sinco fez um retrato semelhante (Fig. 16) durante a *Segunda Batalha por Fallujah*, em cores, que tornou-se um ícone da guerra no Iraque para os norte-americanos¹³⁶. Sinco fez a mesma imagem de AC, porém, num momento de fragilidade da campanha, quando o exército enfrentou um dos piores momentos do conflito. A foto de Cutraro é o soldado durante os meses iniciais da invasão, que ocorreu dentro das circunstâncias referidas no capítulo três deste estudo. Elas são praticamente idênticas, porém feitas em momentos diferentes do conflito.

Na foto de Sinco o olhar do soldado está apreensivo e exausto, as cores realçam alguns elementos em seu rosto, que são traços da intensidade do confronto. Já o preto e branco escolhido por AC valoriza mais os elementos figurativos, como o cigarro e o olhar; o foco direcionado e a profundidade de campo reduzida ajudam a enfatizar esses elementos. Além disso, as duas possuem características semelhantes a algumas imagens tiradas durante a Segunda Guerra Mundial, uma delas de Eugene Smith, em 1944, durante as batalhas no Pacífico (Fig. 17), na qual é possível encontrar, novamente, a intertextualidade visual.

¹³⁶ A título de curiosidade ver: <http://www.mediastorm.com/0020.htm>



Fig. 16 – Soldado James Blake Miller fotografado por Luis Sinco durante a *Segunda Batalha por Fallujah*.
Fonte: <http://www.mediastorm.com/0020.htm>



Fig. 17 – Soldado fotografado por Eugene Smith Durante a Segunda Guerra Mundial, em Junho de 1944.
Fonte: <http://www.magnumphotos.com>

Duas fotos representam crianças neste universo militar, cada qual a sua maneira. F12-US (Slemany, 2007 – câmera digital), da fotojornalista Julie Adnan, mostra um garoto na rua tentando vender algo para um soldado. Adnan colocou a seguinte legenda:

An Iraqi worker boy selling chewing gum on the street and tow US soldiers they are don't have money and the boy don't give him his chewing mug with free¹³⁷.

Novamente, JA preocupa-se em mostrar as condições sociais da região onde vive; essa, aliás, é a única foto da sua galeria na qual aparece um soldado, por isso a imagem pode ser também interpretada com contexto social de trabalho infantil, conflituando com o trabalho feito por Edi Kashi, que mostrou um Curdistão iraquiano mais próspero e seguro. O trabalho de JA disponível on-line concentra-se nos aspectos culturais e sociais da sua população, bem como vítimas; apenas essa imagem faz referência ao universo do conflito usando elementos militares.



F12 – Universo dos Soldados. Foto: Julie Adnan

A outra foto, F13-US (Estados Unidos, 2006), da fotojornalista Andrea Bruce, é parte de um ensaio chamado *When the War Comes Home*, no qual ela representa os efeitos da guerra nos soldados quando estão de volta. A foto, que abre o ensaio, mostra

¹³⁷ A legenda no Flickr está em língua local, por e-mail a fotógrafa enviou a tradução para este autor.

um soldado em casa com uma criança ao seu lado, vestida com roupa de militar. O texto explicativo serve para todo ensaio: *Iraq changed the men of Lima Company more than they could have imagined, guiding and afflicting them in ways many are struggling to understand. Lima took more casualties than any U.S. company in Iraq, losing 23 Marines killed in action. The survivors made it home from the war, but they brought the war with them.* O fato curioso na imagem, e que exemplifica perfeitamente o texto da fotógrafa, é a roupa da criança e seu brinquedo, que parece ser uma arma.



F13 – Universo dos Soldados. Foto: Andrea Bruce

AB consegue demonstrar como a guerra afeta as famílias e como atinge o universo infantil, pelo fato dessas crianças terem em casa, de carne e osso, o soldado que a maioria de nós tinha apenas na imaginação quando brincávamos. Na imagem F16-C (p. 188), uma criança é representada no meio de um protesto, gritando e com a expressão de adulto. Essas duas crianças, pode-se dizer, convivem diretamente com o estresse causado pela guerra, obviamente não por serem agentes em potencial, mas por conviverem com eles.

Neste período da infância suas experiências encontram-se cercadas por outro fato, o do nacionalismo como uma religião. Nos Estados Unidos, como lembra Ehrenreich (2000), não existe a expressão “nacionalismo americano”, toda forma de *ismo* para denominar posição ideológica e política só é aplicado para as outras nações, e visto como suspeita pela população; segundo ela, o ufanismo norte-americano é

representado pela palavra “patriota”. Para a autora, enquanto o nacionalismo, na concepção atual, está ligado ao exagero irracional e sanguíneo – como o nazismo – o patriotismo genuinamente norte-americano é tido como puro e realista.

De qualquer forma, o patriotismo norte-americano se aproxima de uma religião, na qual a idolatria está no culto à bandeira e ao universo militar (Ehrenreich, 2000). Esta “religião civil” não deixa de ser, ainda segundo a autora, “uma extensão e uma celebração do militarismo americano, tão belicosa em suas implicações quanto o Estado xintoísta ou o nazismo” (*cit. in* Ehrenreich, 2000, p. 224). Assim, esta imagem de AB está diretamente inserida neste contexto militarista, que se renova a cada guerra que o país se envolve, afetando naturalmente a todos, inclusive as crianças. Na foto, fica representado, em termos figurativos, como a cultura militar passa de uma geração para outra.

As três imagens a seguir retratam ambientes e objetos militares; particularidades de locais que um civil dificilmente teria acesso. F14-US (Bagdá, 13/12/2004), do militar Will Dom, mostra a parte de dentro de uma base numa torre de vigilância. Pode-se ver sacos de proteção, uma arma, entre outras coisas, mas, aquilo que chama atenção é a frase: *I hate Iraq*. Na legenda, WD explica o contexto: *Being near the green zone, many car bombs were detonated at the base of this tower. This was painted on the inside of this tower at sunset on the second day of two consecutive days of bombings. The soldier responsible was told to paint over it. Fifty-three died in the second explosion alone. I forget how many died in the first.*

Primeiro, a foto oferece a possibilidade de termos o ponto de vista do soldado na base e ver detalhes deste ambiente. Guardadas as diferenças de elementos explícitos, o mesmo ocorre com a foto F2-C (p. 175), na qual Elias faz o enquadramento da mira de uma arma, a partir do veículo, e na foto F11-C (p. 183), de Ranger Bob, na qual pode-se ver parcialmente a cidade, mas não a base.

Segundo, fica registrado a insatisfação do soldado, fruto do medo e da frustração de não querer estar lá; suposição compartilhada por um membro do Flickr, *JeffStewart*, que comenta a foto: (...) *the story of an unmanned turret and soldiers who do not want to be there (...)*. Como a frase teve de ser apagada por ordem superiores, a foto ganha outra dimensão: vale como um registro documental e memória.



F14 – Universo dos Soldados. Foto: Will Dom



F15 – Universo dos Soldados. Foto: Jamie

A imagem F15-US (17/08/2004), da militar Jamie, mostra um quarto da *FOB*. Não há legenda, mas o título contextualiza: *my room when it was clean*. Seus elementos são poucos e simples; mas, aquilo que chama atenção é a arma sobre a cama, com o cano de disparo cuidadosamente colocado no travesseiro. Outro aspecto interessante, que confirma a presença feminina no ambiente, é a peça de roupa na cabeceira da cama, parecendo ser um soutien ou biquíni. Esse tipo de foto na qual o militar mostra seus pertences e sua intimidade repetiu-se em vários outros casos.

F15-US ilustra, mais uma vez, as condições das FOBs já referidas e confirma as motivações de uso social de sites *photo sharing*, principalmente a construção de memória coletiva e individual e auto-exibição (Van House *et al*, 2004).

A foto que fecha essa categoria é F16-US (Kirkuk, 27/03/2008 – câmera digital), do militar Jason P. Russel, que fotografou a tela da televisão ao ser avisado de um “alerta vermelho”. Aliás, o título é exatamente este: *alarm red*. O contexto da imagem está subentendido pela frase. É provável que JPR estivesse assistindo televisão ou passava pelo local quando surgiu o chamado de urgência.

O fato é que a foto mostra essa particularidade das FOBs, no caso a *FOB Warrior*, na qual o militar diz ter estado. Como as duas anteriores, e outras fotos desta categoria, são cenas raramente vistas em mídias tradicionais, estando disponíveis pelo livre acesso do soldado às tecnologias digitais. No estudo de Wong e Gerras (2006) aproximadamente todos os soldados entrevistados demonstraram ter cuidado com a segurança quando conectados à internet, principalmente ao usarem os sistemas de telefonia e mensagens instantâneas para falar com a família e os amigos. Segundo os autores, a preocupação tem sido com os fóruns de discussões na *Web*, com textos e fotos sobre ataques aos militares, pois estes permanecem postados e demonstram como a tecnologia digital pode se tornar uma fonte de informação valiosa para o inimigo.



F16 – Universo dos Soldados. Foto: Jason P. Russel

3.6. Categoria *Resistência Iraquiana*

Essa categoria foi aplicada somente aos fotojornalistas, como explicado, e é aquela com menor percentagem em relação ao total geral do grupo (1,2%), seguida da categoria Arsenal Militar (1,3%). Nela foram consideradas as imagens que retratassem líderes e/ou os militantes que lutaram contra os exércitos da coalizão durante a primeira fase da guerra, em 2003, e continuam a enfrentar a invasão militar estrangeira no Iraque.

É importante ressaltar que a postura adotada pela cúpula de Washington no início da campanha não é compartilhada neste estudo: dividir o conflito de forma maniqueísta entre *bem* e *mal*. Muito menos acredita-se que aqueles que são contra a presença da coalizão militar no país possam ser todos categorizados como terroristas. Levar essa lógica adiante pode ser um erro irreparável, como demonstra o desenrolar dos fatos e os escândalos que envolveram o exército norte-americano, desde que as torturas em *Abu Ghraib* e na base de *Guantánamo* foram foco na mídia.

Se o baixo número de imagem retratando o outro lado conflito é reflexo do pouco acesso dos jornalistas ocidentais às milícias, é também reflexo de que esses jornalistas estão sempre, mesmo quando são independentes, sobre as normas de controle e proteção da Zona Verde, e não querem correr riscos. Além disso, várias barreiras podem ser enumeradas, entre elas a cultura diferente e a língua. Neste aspecto, os fotojornalistas locais têm vantagens e elas são usadas pela mídia ocidental, que percebeu que esses profissionais têm condições de aproximação e abordagem que um estrangeiro dificilmente teria.

Mesmo assim, apenas uma imagem que retratava a resistência veio da galeria de um fotógrafo local: a foto F1-RI (Najaf, 08/08/2004), de Ahmad AL-Rubaye. A legenda diz: *Militiamen loyal to radical Iraqi Shiite Muslim cleric Moqtada Sadr take position in the holy city of Najaf 08 August 2004. Iraqi interim Prime Minister Iyad Allawi ordered Shiite militiamen still holed up in Najaf to leave the holy city on a surprise visit to Najaf, one day after extending an olive branch to Sadr by inviting him to run in upcoming elections.*

A foto mostra um homem carregando armamento pesado, correndo em direção à câmera, enquanto outro observa. É uma imagem que sugere ação e movimento rápido, apesar de os homens estarem congelados pela velocidade alta do obturador, e ilustra satisfatoriamente a discussão levantada mais acima. Com ela, podemos ver as feições daqueles que lutam contra a presença estrangeira e sua influência política na região.

Durante a Guerra no Golfo, Ehrenreich (2000, p. 229) lembra que os norte-americanos “imaginavam que estavam sendo ameaçados por um enorme inimigo não humano, sempre representado na figura do líder iraquiano Saddam Hussein”. O mesmo ocorreu logo após os ataques terroristas de 11 de Setembro, quando o governo passou a cultivar um estado de pânico na sociedade e criou uma sensação de ataques iminentes. Mostrar o outro lado do conflito, principalmente seus combatentes, suas discussões e reivindicações, é o caminho natural que toda mídia, independentemente da origem, deveria seguir.



F1 – Resistência Iraquiana. Foto: Ahmad AL-Rubaye

A segunda, e última foto desta categoria, é F2-RI (Bagdá, 03/2003), do fotojornalista Moises Saman, que esteve *enlistado* no lado iraquiano durante a invasão. A imagem é parte de um ensaio sobre o confronto. Esta foto específica forma, com mais outras três, um conjunto que representa a perseguição que desenrolou para encontrar um suposto piloto norte-americano que teria se ejetado e caído no rio Tigres, como refere a legenda: *searching for an American pilot reported downed in the Tigris River*.

F2-RI mostra homens tentando encontrar o suposto piloto no meio do mato, nas margens do rio. A sensação de tensão e a impressão de ser um momento eufórico são reforçadas pela imagem tremida. A cena ocorreu nos primeiros dias da guerra e o piloto, se tivesse sido encontrado, tornaria-se o maior troféu das tropas iraquianas e de Saddam Hussein. Naturalmente, seria uma oportuna propaganda para a fraca campanha do ex-ditador e por isso a presença da imprensa estava em total sintonia com esses interesses. Todo a cena de euforia e perseguição, com iraquianos gritando pela morte do possível prisioneiro não passou de suposição. O Pentágono afirmou que nenhum avião havia sido atingido naquela área e depois de horas de exposição da cena nas televisões do mundo, os iraquianos aceitaram que tudo não tinha passado de imaginação (Collins, 2003).

De certa forma, toda a situação serviu para unir a população contra uma ameaça em comum – um sentimento de comunidade, uma emoção de participar da defesa coletiva contra um inimigo; ação que frequentemente só é vista em tempos de guerras, não importa qual o lado beligerante.



F2 – Resistência Iraquiana. Foto: Moises Saman

Conclusão

Apesar de serem unanimidades em quase todos os meios de comunicação e fomentarem as discussões sobre *jornalismo cidadão*, as fotografias tiradas por amadores e usadas como notícia, como denúncia ou consideradas importantes para entender a trajetória da fotografia, não surgiram com o avanço do processo de digitalização. A história da fotografia está repleta de exemplos bem sucedidos de amadores curiosos cujas obras são consideradas mais do que memória de um tempo. Jacques Henri Lartigue, Miroslav Tichý, entre muitos outros – anônimos ou não – são exemplos ímpares do valor da fotografia como forma de expressão.

A fotografia como documento noticioso e de denúncia vem sendo usada desde a consolidação de seu processo de produção. Um exemplo que deve ser lembrado e que, de certa forma, vem ao encontro do tema deste estudo, é uma fotografia tirada em Auschwitz, campo de extermínio criado pelos alemães na Segunda Guerra, na cidade de Oświęcim, na Polônia (Fig 18).

De acordo com o *Auschwitz-Birkenau State Museum*¹³⁸ – entre muitas fotos de autoria do próprio exército alemão – esta em especial é a única que sabe-se que foi feita por um prisioneiro. A câmera fotográfica escondida registrou a cena de extermínio que escapou das cercas do campo. Talvez, não tenha circulado pelo mundo o suficiente para causar a mobilização das pessoas. Foi feita no ano de 1944 e sabe-se que somente em 1945 as imagens dos campos foram publicadas na imprensa mundial. A pergunta que fica sem resposta é: como a história teria sido alterada se a *Web* fosse naquela época uma realidade como é nos dias de hoje? Na fotografia, os corpos que queimam ao ar livre ali estão porque os crematórios não davam conta da quantidade de mortos.

Com o desenvolvimento da cultura digital e a dissiminação das câmeras, acesso e controle tornaram-se assuntos da ordem do dia. Talvez, nunca se tenha fotografado em tão larga quantidade e nessa névoa informativa, atrocidades continuam a ser denunciadas. Por outro lado, a digitalização possibilitou também que nosso acervo

¹³⁸ A informação sobre essa fotografia foi recolhida por este autor durante visita guiada no *Auschwitz-Birkenau State Museum*, na Polônia, em 2009.

visual, nosso universo imagético, no contexto dos conflitos, fosse ampliado em tema e conteúdo, acrescentando diferentes pontos de vista e personalizando a informação.



Fig. 18 – Corpos de prisioneiros são queimados em Auschwitz, durante a Segunda Guerra Mundial, em 1944.
Fonte: *Auschwitz-Birkenau State Museum*

Neste estudo, para sistematizar a seleção das fotos foram criadas categorias, nas quais estavam inseridos diversos subtemas. Em termos gerais, a percentagem maior de fotos entre os militares estava na categoria *Universo dos Soldados* (54%). Mesmo que ponderando que um deles, Jason Pitt, teve um número elevado de fotos em relação aos demais, foi possível verificar que, entre os outros nove militares, apenas dois – Legacy Pics e Will Dom – tinham *US* como segunda categoria e um – J. D. Critchfield – que era fotógrafo do exército, tinha *US* como terceira.

Portanto, constatou-se que a maioria dos soldados tinha imagens com conteúdo sobre a auto-representação de seus universos particulares ou coletivos, sendo que um deles, a militar Jamie, fotografou somente esses temas. É importante lembrar que parte significativa dessas imagens estava inserida no contexto das *Forward Operating Bases*, que, entre outras coisas, são os espaços de segurança dos militares e provêm conexões à *Web* para eles sentirem-se mais próximos de suas famílias e amigos.

Por outro lado, entre os fotojornalistas a categoria com maior percentagem foi *Vida Iraquiana* (50%), a qual incluiu fotografias que representassem aspectos sociais e

culturais da vida no Iraque, bem como sua relação com o dia-a-dia do conflito. Logo em seguida, apareceram as categorias *Conflito* (22%) e *Vítimas* (18%).

Entre os militares, a categoria *Vida Iraquiana* (23%) apareceu em segundo lugar, a qual somada com *US* abrange mais de 70% do total de temas fotografados por soldados no Iraque, ou seja, os conteúdos aqui selecionados retratam a auto-representação do universo militar e a representação do povo iraquiano, salientando o uso da fotografia como forma de identificar e estabelecer as diferenças entre os dois. É preciso entender que os sites de compartilhamento de fotos são também uma forma do soldado mostrar para seu núcleo de relacionamentos – como um álbum de viagem – a vida militar e as curiosidades vivenciadas por eles entre os iraquianos.

Era natural que os fotojornalistas quisessem dedicar espaços para mostrar aspectos da cultura do Iraque, uma vez que a maioria desses profissionais trabalha para empresas norte-americanas ou britânicas, até mesmo dois fotógrafos árabes – Ahmad Al-Rubaye e Karim Kadim – que são colaboradores da agência *Associated Press*. Para os profissionais, explorar esses temas, que envolvem a vida nas cidades iraquianas e do seu povo, é oferecer aos internautas a possibilidade de conhecer o outro lado do conflito, ao menos a parte civil. Entretanto, foi interessante perceber que os militares demonstraram-se interessados no “inimigo” também por esses aspectos.

Antes de William Howard Russel, a guerra era narrada pelos próprios militares, que não hesitavam em torná-la uma história heróica, romantizada e pessoal. As primeiras fotografias de Roger Fenton, que se concentraram nos retratos feitos nos acampamentos e até em sua auto-representação como militar, também estiveram baseadas nessas características. Atualmente, a dissiminação das câmeras digitais e os sites *photo-sharing* parecem trazer de volta essa personificação do ambiente de guerra, com a narrativa em primeira pessoa.

Quando a exposição *The Dead of Antietam*, com fotografias de Alexander Gardner, abriu em Nova Iorque, em 1862, as reproduções com base em fotografias e os nomes nas listas de mortos, que eram publicados nos jornais e revistas, deixaram de ser desenhos e letras impressas sem sentido e ganharam rostos familiares, fazendo com que uma multidão formasse fila do lado de fora da galeria para ver as ampliações. Hoje, milhões de internautas podem acessar fotos feitas por centenas de fotojornalistas ou por

outra centena de soldados; assim como a população novaiorquina daquela época, podem visualizar a guerra de forma sistematizada, além das páginas dos meios de comunicação institucionalizados. Naturalmente, com a percepção diferenciada, pois o suporte digital ocasiona outra experiência visual, mas, é inevitável perceber que os espaços, tanto no passado como hoje, foram ultrapassados. Desta forma, pode-se afirmar que a *Web* vem configurar-se como mais um espaço para escapar dos constrangimentos espaciais do *mainstream* editorial.

É possível dizer que a fotografia passou por todas as etapas evolutivas dos suportes disponíveis para a veiculação de notícia. Da gravura em madeira aos primeiros anos da *pixelização* da imagem, ela sempre esteve limitada aos espaços físicos. Somente com a consolidação da *Web*, do jornalismo digital e o avanço da qualidade das conexões, foi possível para a fotografia libertar-se das amarras do papel. Nos dias de hoje, imagem e texto podem conviver em ambiente digital sem que um fique limitado pelo outro.

Mesmo assim, o monopólio de fluxo de informação – escrita e visual – encontrava-se em mãos institucionais até poucos anos atrás, quadro que equilibrou-se com o desenvolvimento da fotografia digital, da *Web2.0* e de interfaces de manipulação de informação eletrônica mais acessíveis. O usuário comum, o amador curioso, têm ferramentas para criar seus próprios canais de distribuição. Fica claro, entretanto, que isto não anulou a onda de *googlização* e *yahoolização* da Internet, fenômeno que tende a ampliar conforme as megas corporações aumentem seus investimentos no meio, comprando grandes idéias de pequenas empresas que não conseguem espalhar seus produtos pelo vasto mercado digital. Mas, o fato é que seja um fotoblogue, uma página no Flickr ou um site próprio, os usuários têm encontrado formas de fazer chegar fotografias, textos e vídeos aos internautas.

Nesta lógica, a pluralidade de vozes nos diversos modelos de distribuição que são possíveis de encontrar na Internet tem tornado a visualização dos assuntos de interesse mundial uma experiência instantânea, alterando os sentidos de tempo, espaço e compreensão. Em relação à guerra no Iraque, mesmo com a manutenção dos acessos e o controle da informação por parte dos governos e instituições, os meios dinâmicos de veiculação e de obtenção de notícias estão gradualmente somando para amenizar os

formatos de manipulação usados pela propaganda de guerra no passado. Obviamente, o controle por parte dos militares tem sido aprimorado e, talvez, o *Embedded Media Program* seja até agora a maneira mais bem sucedida de manipulação. De qualquer modo, a massa crítica hoje dispõe de ferramentas para reagir, quase que em tempo real.

É possível concluir que, em relação à iconografia fotográfica de conflitos, a digitalização da fotografia e o impacto social da *Web* como mediadora de informação colocam ao acesso das sociedades contemporâneas uma diversidade de narrativas visuais, que antes do processo digital estariam fadadas a permanecer escondidas em álbuns pessoais ou em portfólios fotográficos.

Outrossim, cada uma das imagens aqui contextualizada e analisada é representativa de determinada realidade, algumas vezes sem valor de notícia, mas com incontestável valor documental. Por isso, ao olhar para essas fotografias de guerra como documento iconográfico transmissor de informação dentro de espaços digitais, sistematizados e organizados, percebe-se que a *Web* consolidou-se como um meio para compartilhar com a sociedade a experiência visual dos ambientes de conflito.

Trabalhos futuros

O caráter exploratório deste estudo possibilitou identificar um vácuo de informação sobre o desenvolvimento do fotojornalismo em espaços digitais. Como observado por outros pesquisadores, poucos são os estudos que se dedicam a sistematizar a evolução do modelo. Percebeu-se, entretanto, a necessidade de investigar seu uso na *Web* para verificar novos formatos de aplicação e criar tipologias para caracterizar as atuais mudanças experimentadas com o avanço da tecnologia digital. Somente com a observação sistemática do fotojornalismo aplicado em ambiente virtual é possível identificar, em relação ao modelo tradicional, aproximações e distanciamentos ocorridos no novo formato; este, em plena transformação, já alterou a história da fotografia contemporânea e do jornalismo on-line. É preciso, agora, organizar e investigar sua evolução para poder compreender seu futuro.

Bibliografia

Aroso, I.; Sousa, J.P. (2003). *Técnicas Jornalísticas nos Meios Electrónicos: princípios de radiojornalismo, telejornalismo e jornalismo on-line*. Porto: Edições Fernando Pessoa.

Berners-Lee, T. (1998). *Semantic web road map*. World Wide Web Consortium (W3C). Disponível em:

<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.125.5674&rep=rep1&type=pdf> [Consultado em: 22/04/2009].

Berners-Lee, T. *et al* (2001). *The Semantic Web. A new form of Web content that is meaningful to computers will unleash a revolution of new possibilities*. In: Revista *Scientific American*. Disponível em: <http://www.sciam.com/article.cfm?id=the-semantic-web> [Consultado em: 22/04/2009].

Barbosa, S. (2007). *Sistematizando conceitos e características sobre digital em base de dados*. In: *Jornalismo Digital de Terceira Geração*, Covilhã: Labcom – Universidade da Beira Interior.

Bardi, P. M. (1972). *Gênios da Pintura III – do romantismo ao pós-impressionismo*; introdução. São Paulo: Abril Cultural.

Bieber, F. (2000). *Cyberwar or Sideshow? The Internet and the Balkan Wars*. *Jornal Current History - A journal of Contemporary World Affairs*, Março, p. 124-128. Current History: Filadélfia. Disponível em: <http://www.currenthistory.com>. [Consultado em 15.02.2009].

Brewer, P. (2005). *War in Focus – 150 Years of Dramatic Photography from the Battlefield*. Rowville Victoria: Ed. Funtastic.

Buncombe, A. (2005). *US criticised for use of phosphorous in Fallujah raids*. The Independent: World. Disponível em:

<http://www.independent.co.uk/news/world/americas/us-criticised-for-use-of-phosphorous-in-fallujah-raids-514528.html> [Consultado em: 25/05/2009].

Bush, G.W. (2002). *Armas de destruição em massa: a nova estrutura estratégica*. In: Agenda da política externa dos Estados Unidos, volume 7, número 2, Julho de 2002. Disponível em: <http://usinfo.state.gov/journals/itps/0702/ijpp/ijpp0702.pdf> [Consultado em: 17/11/2008]

Canavilhas, J. (2003). *Webjornalismo: considerações gerais sobre jornalismo na web*. In: FIDALGO, António & SERRA, Paulo (Orgs), *Informação e Comunicação OnLine – Volume 1*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

Collins, G. (2003) AN OVERVIEW: MARCH 23, 2003; Allied Advances, Tougher Iraqi Resistance, and a Hunt in the Tigris. The New York Times. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2003/03/24/world/overview-march-23-2003-allied-advances-tougher-iraqi-resistance-hunt-tigris.html> [Consultado em 06.06.2009].

Cox, A. M. (2007). *Flickr: What is new in Web2.0?*. Artigo apresentado na *Towards a Social Science of Web2.0*, Universidade de York, Setembro, York, Reino Unido. Disponível em: <http://www.postgrad.ac.uk/content/1/c6/04/77/66/flickrpaper.pdf>. [Consultado em 15.02.2009].

Dávila, S. (textos) e Varella, J. (fotografias). *Diário de Bagdá: a Guerra do Iraque segundo os bombardeados*. São Paulo: DBA.

Davis, P. (1974). *Hearts and Minds*. Documentário: 112 mim. Estados Unidos: BBS Productions.

De Quadros, C. I. (2002). *Uma Breve Visão Histórica do Jornalismo On-Line*. In: HOHLFELDT, Antonio & BARBOSA, Marialva (Orgs), *Jornalismo No Século XXI: a cidadania*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

Despratx, M. e Lando, B. (2004). *Pós-Guerra Sem Fim: Nosso Amigo Saddam*. In: Le Monde diplomatique. Disponível em: <http://diplo.uol.com.br/2004-11,a1024> [Consultado em: 08/05/2009].

De Wolk, R. (2001). *Online Journalism. Publishing news and information*. Boston: Allyn and Bacon.

Diaz Noci, J. (2001). *La escrita digital*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Diaz Noci, J. e Salaverría, R. (2003). *Manual de Redación Ciberperiodística*. Barcelona: Ariel.

Dwyer, J. (2006). *Why Some Military Docs Are Tuning Out "Baghdad ER"*. Disponível em: <http://www.time.com/time/world/article/0,8599,1196365,00.html> [Consultado em 07/05/2009]

Ehrenreich, B. (2000). *Ritos de Sangue – Um estudo sobre as origens da guerra*. Rio de Janeiro: Record.

Folha Online (2008). *Bush reconhece que relatório sobre armas no Iraque foi seu maior erro*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u473961.shtml> [Consultado em 09/12/2008]

Fontenelle, P. (2004). *Iraque: a guerra pelas mentes*. São Paulo: Sapienza.

Freund, G. (1989). *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega.

Freund, G. (2001). *La Fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Gendreau, M.C. (2003). *Um país esmagado pelo direito internacional*. In: LEMOINE, Maurice. *et al: O Império Contra o Iraque*. Lisboa: Campo da Comunicação.

Giacomelli, I.L. (2000). *Impacto da Fotografia Digital no Fotorjornalismo Diário: um estudo de caso*. Florianópolis: UFSC, 101p. Originalmente apresentado como tese de mestrado, Programa de Pós-graduação em Engenharia da Produção da Universidade Federal de Santa Catarina.

Glaser, M. (2007). *Revamping the Story Flow for Journalists*. Disponível em: http://www.pbs.org/mediashift/2007/12/reconstructing_reportingopenin.html [Consultado em 13/04/2008].

Griffin, M. (2004). *Picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq – Photographic motifs as news frames*. Sages Journals Online, Vol. 5, nº 4, p. 381-402. Disponível em <http://jou.sagepub.com/cgi/content/abstract/5/4/381> [Consultado em 25/02/2009].

- Gunter, B. (2003). *News and the net*. Mahwah, New Jersey, London: LEA.
- Gunthert, A. (2008). *Digital Imaging Goes to War*. In: *Photographies*, p. 103-102. Routledge: Londres.
- Hall, J. (2001). *Online journalism. A critical primer*. London: Pluto Press.
- Harrison, S. S. (2008). *Metas compartilhadas: o Irã, os EUA e um Iraque estável*. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/ultnot/2008/03/19/ult23u1526.jhtm> [Consultado em 07/05/2009]
- Hendler, J. (2008). *Web 3.0: Chicken Farms on the Semantic Web*. In: *Web Technologies*, p. 106-108. Disponível em: http://www.usukita.org/papers/3282/hendler_web_3.pdf [Consultado em: 22/04/2009].
- Herman, I. (2009). *Semantic Web Adoption and Applications*. World Wide Web Consortium (W3C). Disponível em: <http://www.w3.org/People/Ivan/CorePresentations/Applications/Applications.pdf> [Consultado em: 22/04/2009].
- Hersh, S. (2004). *Cadeia de Comando: a guerra de Bush do 11 de setembro às torturas de Abu Ghraib*; tradução de Áurea A. Arata, Marina P. Garcia e Andréia Moroni. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Hobsbawm, E. (2008). *A Era dos Extremos*. Tradução de Marcos Santarrita. Lisboa: Ed. Presença.
- Howe, P. (2002). *Shooting Under Fire: the world of the war photographer*. New York: Artisan, 2002.
- Janesick, J.R. (2001). *Scientific charge-coupled devices*. Washington: SPIE Press. Disponível em: http://books.google.com/books?hl=pt-BR&lr=&id=rkgBkbDie7kC&oi=fnd&pg=PR13&dq=JANESICK,+James&ots=_voI_iUHPc&sig=iKvhKiDAkefRPeF_AYlhGBjS8rg#PPPI,M1 [Consultado em: 28/04/2009].
- Joly, M. (2007). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.

Klare, M. (2003). *Os verdadeiros propósitos de George W. Bush*. In: LEMOINE, M. et al: *O Império Contra o Iraque*. Lisboa: Campo da Comunicação.

Koman, R. (2005). *Stewart Butterfield on Flickr*. Disponível em: http://www.oreillynet.com/pub/a/network/2005/02/04/sb_flickr.html [Consultado em: 19.04.2009].

Kossoy, B. (2002). *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Kossoy, B. (2003). *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Kossoy, B. (2007). *Os Tempos da Fotografia*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Kroeber, C. e Fontana, N. L. (1986). *Massacre on the Gila, An Account of the Last Major Battle Between American Indians with Reflections on the Origin of War*. Tucson: University of Arizona Press.

Lacayo, R. e Russel. (1995). *Eyewitness: 150 Years of Photojournalism*. New York: Time Books.

Lebeck, R. e Dewitz, B. (2001). *Kiosk – Eine Geschichte der Fotoreportage 1839 – 1973*. Köln: Steidl

Lemoine, M. et al. (2003). *O Império Contra o Iraque*. Lisboa: Campo da Comunicação.

Lemos, A. (2003). *Cibercultura – Alguns pontos para compreender a nossa época*. In:

LEMOS, André; CUNHA, Paulo (Orgs), *Olhares sobre a Cibercultura*. Sulina, Porto Alegre, 2003; pp. 11-23. Disponível em:

<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/cibercultura.pdf> [Consultado em 21/04/2009].

Lemos, A. (2004). *Cibercultura e Mobilidade: a Era da Conexão*. In: Revista Electronica Razón Y Palabra, nº 41, Outubro-Novembro, México. Disponível em:

<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n41/alemos.html> [Consultado em 12/03/2009].

Lemos, A. (2007). *Ciberspaço e Tecnologias Móveis. Processos de Territorialização e Desterritorialização na Cibercultura*. Disponível em:

<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/territorio.pdf> [Consultado em: 21.04.2009]

Lévy, P. (1997). *Cibercultura*. Lisboa: Instituto Piaget.

Library of Congress, Washington D.C., *Prints and Photography Division*. Disponível em: <http://www.loc.gov/rr/print/>. [Consultado em 27.01.2009].

Mayer, J. (2003). *The Contractors*. Disponível em:

http://www.newyorker.com/archive/2003/05/05/030505ta_talk_mayer [Consultado em 18.05.2009].

Mccullin, D. (2005) Don McCullin: depoimento. Entrevistador Roberto D'ávila. São Paulo: TV Cultura. Entrevista concedida em Outubro de 2005 ao programa *Conexão Roberto D'ávila*, da TV Cultura – SP.

Mcluhan, M. (1974). *Os meios de comunicação como extensão do homem (Understanding Media)*. São Paulo: Cultrix.

Mielniczuk, L. (2003) *Sistematizando alguns conhecimentos sobre jornalismo na web*.

In: MACHADO, Elias, PALACIOS, Marcos. *Modelos de jornalismo digital*. Salvador: Calandra, 2003. Disponível em:

<http://www.ufrgs.br/gtjornalismocompos/estudos2003.htm> [Consultado em: 17/04/2009].

Meyer, E. T. *et al* (2005). *How Photobloggers are Framing a New Computerization Movement*. Artigo apresentado na *Association of Internet Researchers (AoIR) Encontro Anual*, Outubro 6-9, Chicago, E.U.A. Disponível em: <http://ssrn.com/abstract=1353879> [Consultado em 02/03/2009].

Moreira, D. J. (2004). *11 de Setembro de 2001: Construção de uma catástrofe nas primeiras páginas de jornais impressos*. São Paulo: PUC. Originalmente apresentado como tese de mestrado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível

em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moreira-deodoro-11-setembro.html> [Consultado em 13/02/2009].

Munhoz, P. (2007). *Estágios de desenvolvimento do fotojornalismo na Internet*. Diálogos e Ciência – Revista da Rede de Ensino FTC. Ano V, n.11, Set. Disponível em: http://www.ftc.br/dialogos/upload/03-09-2007_18-12-26_EST%C3%81GIOS%20DE%20DESENVOLVIMENTO%20DO%20FOTOJORNALISMO%20NA%20INTERNET.pdf [Consultado em 14/04/2008].

Munhoz, P.; Palacios, M. (2007). *Fotografia, Blogs e Jornalismo na Internet: Oposições, Apropriações e Simbioses*. In: BARBOSA, Suzana. (org.): *Jornalismo Digital de Terceira Geração*, p. 57-77, Covilhã: Labcom – Universidade da Beira Interior.

Munhoz, P. (2005). *Fotojornalismo, Internet e participação: os usos da fotografia em Blogs e veículos de pauta aberta*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA, Salvador.

Munhoz, P.; Palacios, M. (2003). *Os Usos da Fotografia no Jornalismo On-line: Primeiros Lineamentos para um Estudo de Situação*. Salvador: apresentado no Seminário de Pesquisa da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Musser, J. e O'Reilly. (2006). *Web2.0: Principles and Best Practices*. O'Reilly Radar. Disponível em: <http://radar.oreilly.com/research/web2-report.html>. [Consultado em 16/04/2009].

Negroponte, N. (1996). *Being Digital*. Nova Iorque: First Vintage.

Nightingale, V. (2006). *Photoblogging: an exploration in agency online*. Artigo apresentado na *International Association for Mass Communication Research*, Julho 23-29, Cairo, Egito. Disponível em: www.aucegypt.edu/conferences/iamcr/uploaded/3Finished%20.pdf/CD_Virginia%20Nightingale.pdf. [Consultado em 17/10/2007].

O'Connell, R. L. (1989). *Of Arms and Men: a History of War, Weapons and Aggression*. Nova York: Oxford University Press.

Oehl, M. J. (2004). *Embedded Media: Failed Test or the Future of Military-Media Relations?*. In: *Perspective on Embedded Media – Selected Papers from the U.S. Army War College*, p. 39-56. Disponível em:
http://ics.leeds.ac.uk/papers/pmt/exhibits/2288/embedded_media_papers.pdf#page=45
[Consultado em: 13.02.2009).

Palacios, M. (2003). *Ruptura, Continuidade e Potencialização no Jornalismo Online: o Lugar da Memória*. In: MACHADO, Elias & PALACIOS, Marcos (Orgs), *Modelos do Jornalismo Digital*. Salvador: Calandra.

Panzer, M. (2006). *Things as they are – Photojournalism in context since 1955*. Londres: Chris Boot Ltd e World Press Photo.

Paul, C. e Kim, J. J. (2004) *Reporters on the Battlefield. The Embedded Press System in the Historical Context*. Califórnia: RAND. Disponível em:
http://www.rand.org/pubs/monographs/2004/RAND_MG200.pdf [Consultado em: 22/04/2009].

Pavlik, J. V. (2005). *El periodismo y los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Comunicacaión.

Pavlik, J. V. (2001). *Journalism and new media*. New York: Columbia University Press.

Persichetti, S. (2005). *Contemplanção e Dead Line*. Encontro com os fotógrafos Flávio Damm e Maurício Lima. Ciclo de palestras do evento FotoPalavra. Mediador: Eder Chiodetto. Entrevistadora: Simonetta Persichetti. São Paulo: Itaú Cultural, 14 out. 2005.

Persichetti, S. (2006). *A encruzilhada do fotojornalismo*. In: *Discursos Fotográficos*. Revista do Curso de Especialização em Fotografia da Universidade Estadual de Londrina, p. 179-190, v.1, n.1, Jan/Dez.

Pereira, C.S. (2005). *Guerras da Informação – Militares e Média em Cenários de Crise*. Lisboa: Tribuna da História.

Pinheiro, M. (2004). *Iraque: o ano em que as torturas foram reveladas*. Folha Online.

Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/ultnot/2004/12/28/ult2643u25.jhtm>

[Consultado em 20/05/2009].

Primo, A. e Träsel, M. (2006). *Webjornalismo participativo e a produção aberta de notícias*. Disponível em:

<http://www6.ufrgs.br/limc/participativo/pdf/webjornal.pdf>

[Consultado em 12/02/2009].

Ramonet, I. (2003a). *Uma guerra preventiva?* In: LEMOINE, Maurice *et al*: *O Império*

Contra o Iraque. Lisboa: Campo da Comunicação.

Ramonet, I. (2003b). *Mentiras do Estado*. Editorial *Le Monde Diplomatique*. Julho de

2003. Disponível em: <http://diplo.uol.com.br/2003-07,a681> [Consultado em

08/02.2009].

Ramonet, I. (2005). *Iraque – História de um desastre*. Porto: Campo das Letras.

Ramos, J. (2008). *Guerra do Iraque prova que somos incapazes de resolver conflitos*

pelo diálogo. Disponível em:

<http://noticias.uol.com.br/ultnot/2008/03/19/ult23u1527.jhtm> [Consultado em

06/05/2009].

Recuero, R. (2001). *Comunidades Virtuais – Uma abordagem teórica*. Ecos Revista,

Pelotas/RS, v. 5, n. 2, p. 109-126. Disponível em: [http://bocc.ubi.pt/pag/recuero-raquel-](http://bocc.ubi.pt/pag/recuero-raquel-comunidades-virtuais.pdf)

[comunidades-virtuais.pdf](http://bocc.ubi.pt/pag/recuero-raquel-comunidades-virtuais.pdf) [Consultado em 16/04/2009].

Recuero, R. (2003). *Warblogs : Os Blogs, a Guerra do Iraque e o Jornalismo Online*.

Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/recuero-raquel-war-blogs.pdf> [Consultado

em 12/04/2008].

Rheingold, H. (1998). *The Virtual Community*. Disponível em:

<http://www.rheingold.com/vc/book/> [Consultado em: 16/04/2009].

Rodriguez, J. L. (2004) *Embedding Success into the Military Media Relationship*. In:

Perspective on Embedded Media – Selected Papers from the U.S. Army War College, p.

57-84. Disponível em:

http://ics.leeds.ac.uk/papers/pmt/exhibits/2288/embedded_media_papers.pdf#page=45

[Consultado em: 13.02.2009).

Rubinstein, D. e Sluis, K. (2008). *A Life More Photographic*. In: *Photographies*, p. 9-28. Routledge: Londres.

Ruminski, J. (2007). “*A Terrible Fascination*”: *Civil War Photography and the Advent of the Photographic Realism*. Originalmente apresentado como tese de mestrado na *Youngstown State University*. Disponível em http://www.ohiolink.edu/etd/send-pdf.cgi/Ruminski%20Jarret.pdf?acc_num=ysu1194962162 [Consultado em 30/01/2009].

Santos, P. et al. (2008). *Cyberwar – O Fenómeno, as Tecnologias e os Actores*. Lisboa: FCA.

Salaverría, R. (2005). *Redación periodística en internet*. Barcelona: EUNSA.

Schickel, R. (2000). *Shooting War: World War II Combat Cameramen*. Documentário: 88 min. E.U.A: DreamWorks.

Schwalbe, C. B. (2006). *Remembering Our Shared Past: Visually Framing the Iraq War on U.S. News Websites*. Estudo publicado no *Journal of Computer-Mediated Communication*, v. 12, nº 1, Outubro, p. 264-289. Blackwell: Indiana. Disponível em: <http://www.ingentaconnect.com/content/bpl/jcmc/2006/00000012/00000001/art00014> [Consultado em 02/03/2009].

Sontag, S. (2003). *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sontag, S. (2004). *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sougez, M.L. (2001). *História da Fotografia*. Lisboa: Dinalivros.

Sousa, J.P. (2004). *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Florianópolis: Argos e Letras Contemporâneas.

Sousa, J.P. (2006). *Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Medias*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

Starnes, G. T. (2004). *Leveraging the media: The Embedded Media Program in Operation Iraqi Freedom*. In: *Perspective on Embedded Media – Selected Papers from the U.S. Army War College*, p. 85-106. Disponível em:

http://ics.leeds.ac.uk/papers/pmt/exhibits/2288/embedded_media_papers.pdf#page=45

[Consultado em: 13.02.2009].

Toral, A. A. de. (1999). *Entre Retratos e Cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 19, nº 38, p. 238-310.

Van House, N.A. et al (2004). *The Social Uses of Personal Photography: Methods for Projecting Future Imaging Applications*. Disponível em:

http://people.ischool.berkeley.edu/~vanhouse/van%20house_et_al_2004b%20.pdf

[Consultado em 12/03/2009].

Walker, P. (2007). *A lucky strike*. Disponível em:

<http://www.guardian.co.uk/world/2007/mar/19/iraq.pressandpublishing> [Consultado

em: 21/03/2009].

Weinberger, D. (2003). *Why Open Spectrum Matters: The end of the broadcast nation*.

Disponível em: http://www.greaterdemocracy.org/framing_openspectrum.html#credit

[Consultado em: 07/04/2009].

Winget, M. (2006). *User-defined classification on the online photo sharing site Flickr or How I learned to stop worrying and love the million typing monkeys*. Artigo

apresentado no 17º ASIS&T SIG/CR Classification Research Workshop, Novembro 4,

Austin, E.U.A. Disponível em: <http://dlist.sir.arizona.edu/1854/01/winget.pdf>

[Consultado em: 28/02/2009].

Wong, L.; Gerras, S. (2006). *CU @ THE FOB: How the Forward Operating Base is Changing the Life of Combat Soldiers*. Carlisle Barracks: U.S Army War College, 42p.

Monografia realizada no *Strategic Studies Institute*. Disponível em:

<http://www.strategicstudiesinstitute.army.mil/pdf/files/pub645.pdf> [Consultado em:

07/04/2009].

Zakaria, F. (2009). *VICTORY IN IRAQ. How we got here is a matter for history. But the democratic ideal is still within reach*. In: Revista Newsweek, Nova Iorque, vol. 153, nº 24, p. 22-25.

Entrevistas por e-mail

Dionisio, R. *Rodrigo Dionisio*: depoimento [2007]. Entrevistador: Keiny Andrade. Porto, 2007. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. O entrevistado é jornalista em São Paulo.

Lalau, M. *Mario Lalau*: depoimento [2007]. Entrevistador: Keiny Andrade. Porto, 2007. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. O entrevistado é fotojornalista em São Paulo.

Persichetti, S. *Simonetta Persichetti*: depoimento [2007]. Entrevistador: Keiny Andrade. Porto, 2007. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. O entrevistado é jornalista, crítica e professora de fotografia.

Sousa, J. P. *Jorge Pedro Sousa*: depoimento [2007]. Entrevistador: Keiny Andrade. Porto, 2007. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. O entrevistado é professor da Universidade Fernando Pessoa.

Varella, J. *Juca Varella*: depoimento [2009]. Entrevistador: Keiny Andrade. Porto, 2009. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. O entrevistado é Editor de Fotografia do jornal *O Estado de S.Paulo*.

Vieira, T. *Tuca Vieira*: depoimento [2007]. Entrevistador: Keiny Andrade. Porto, 2007. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. O entrevistado é fotojornalista da Folha de S.Paulo.

Wainer, J. *João Wainer*: depoimento [2007]. Entrevistador: Keiny Andrade. Porto, 2007. Entrevista concedida ao autor desta dissertação. O entrevistado é Editor da Revista Fotosite.

Websites

www.canon.com

www.nikon.com

www.strategicstudiesinstitute.army.mil/

www.carlisle.army.mil/

www.flickr.com

<http://www.fflch.usp.br/dlc/tupi/index.html>

<http://en.auschwitz.org.pl/m/>

Dicionários on-line

www.michaelis.uol.com.br/ (Português do Brasil)

www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx (Português de Portugal)

Foto-galerias dos militares no Flickr:

Elias 25158665: http://www.flickr.com/photos/mike_glen/

J. D. Critchfield: <http://www.flickr.com/photos/iraqportfolio/>

Jamie93637: <http://www.flickr.com/photos/8731202@N06/>

Jason P. Russel: <http://www.flickr.com/photos/jasonprussell/>

Jason Pitt: http://www.flickr.com/photos/jason_pitt/

LegacyPics: <http://www.flickr.com/photos/legacypics/>

Ranger Bob: http://www.flickr.com/photos/ranger_rob/

Rusty “sprocket”: <http://www.flickr.com/photos/thomason/>

The Drewid 314: <http://www.flickr.com/photos/sgtedrew/>

Will Dom: <http://www.flickr.com/photos/48245146@N00/>

Sites pessoais dos fotojornalistas:

Ahmad Al-Rubaye: <http://www.flickr.com/photos/22821042@N02/>

Andrea Bruce: <http://www.andreabruce.com/main.php>

Andrew Cutraro: <http://www.cutraro.com/#/+Photographs/Marines/1>

Edi Kashi: <http://www.edkashistock.com/>

Joachim Ladefoged: <http://www.joachimladefoged.com/>

Julie Adnan: <http://www.flickr.com/photos/julieadnan/>

Karim Kadim: <http://karimkadim.blogspot.com/>

Max Becherer: <http://www.maxbecherer.com/>

Moises Saman: <http://www.moiss saman.com/>

Zoriah: <http://www.zoriah.com/>