

## ALEXANDRE SANTOS



### Susan Sontag: uma pacifista diante da dor dos outros

#### RESUMO

Este texto parte das idéias expostas no último livro da intelectual norte-americana Susan Sontag (1933 – 2004), o qual trata das relações entre um tipo específico de imagem – a imagem da dor – e a experiência de contemplá-la. Num mundo contemporâneo pulverizado de significação é sempre oportuno discutir o lugar e as funções que cumpre a imagem, notadamente a imagem fotográfica, num espectro de abrangência social mais amplo. A questão das relações entre fotografia e realidade faz parte da afirmação recente do próprio campo da história e da teoria da fotografia, marcando também o pensamento politicamente engajado de Sontag.

#### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia: Realidade e Ficção; Fotografia e Memória.

O título da obra é *Diante da dor dos Outros (Regarding the pain of others)* – traduzido por Rubens Figueiredo, São Paulo: Cia das Letras, 2003 – e é resultado de reflexões para uma conferência proferida na Universidade de Oxford por ocasião de um evento intitulado *Anistria: leitura dos direitos humanos* publicada em 2003 pela Oxford University Press.

Publicado nos Estados Unidos em 1977, o livro teve como primeiro tradutor no Brasil o diplomata e colecionador de fotografias Joaquim Paiva, com o título *Ensaio sobre a fotografia*, pela Editora Arbor. Atualmente a Companhia das Letras se dedica à edição de toda a obra de Sontag, tendo lançado o livro *On Photography* em 2004 com nova tradução de Rubens Figueiredo e com o título *Sobre Fotografia*.

Segundo Dominique Baqué, em Susan Sontag, assiste-se a uma aproximação histórica e sociologizante da fotografia, assim como a uma reflexão sobre o seu estatuto, funções e poderes – notadamente morais, sociais e ideológicos do *médium*. Para a autora as reflexões de Sontag em *On Photography* mais do que verdadeiras teorias sobre o lugar artístico da fotografia são instrumentos de reflexão importante para abrir um debate sobre a fotografia e suas relações sócio-culturais. In: *La photographie plasticienne*. Paris: Editions du Regard, 1998. p. 92

Ver AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993. O autor

## SUSAN SONTAG: UMA PACIFISTA DIANTE DA DOR DOS OUTROS

O derradeiro livro de Susan Sontag<sup>1</sup> é mais uma reflexão sobre a guerra e sobre o modo como dela construímos imagens, do que propriamente uma obra sobre fotografia, tema que a tornou conhecida no Brasil principalmente pelo seu livro de ensaios *Sobre Fotografia (On Photography)*, aqui publicado em sua primeira tradução no ano de 1981<sup>2</sup>. E Sontag não esconde este recorte, ainda que busque uma abordagem que dá abrigo em suas páginas à sua grande paixão como intelectual, a fotografia, questão que acaba assumindo aspecto central de sua análise. Não que neste trabalho a autora desenvolva uma teoria sobre o signo fotográfico em si, o que aliás não chega a ser uma pretensão de Sontag nem mesmo no seu livro específico sobre fotografia<sup>3</sup>. O seu propósito é o de constituir um pensamento onde a imagem fotográfica aparece como valor epistêmico<sup>4</sup>, através do qual apreendemos o mundo em que vivemos.

As primeiras linhas de seu estudo são dedicadas à não menos polêmica e célebre escritora inglesa Virgínia Woolf, a partir de um episódio de sua vida que resultou na publicação, em 1938, do livro *Três Guinéus*. Aqui já estamos no campo da fotografia e, principalmente, da atitude de espectadores diante das imagens fotográficas. Sontag nos conta que o referido livro de Woolf veio como resultado da indagação de um amigo à escritora: *na sua opinião, como podemos evitar a guerra?* Woolf responde à pergunta com *Três Guinéus*, após longo exercício de freqüentação a um conjunto de fotos sobre a violência do até então mais sangüinário dos conflitos vividos pela humanidade, a Primeira Guerra Mundial. Para a escritora inglesa existe uma diferença de olhar – feminino e masculino – no que tange à sensibilidade frente à violência. Sontag segue um viés analítico parecido em relação à presença da imagem como valor epistêmico em nosso cotidiano, embora tentando estabelecer a sua diferença como mulher do início do século XXI em relação à visão feminista de Woolf como mulher do início do século XX.

O signo fotográfico atravessa todos os nove ensaios de *Diante da dor dos outros*, ora participando como pano de fundo, ora como questão fundamental para compreendermos a experiência da guerra e seus horrores. Em sua reflexão, Sontag parece estar buscando respostas para uma pergunta que não quer calar e é até mesmo intrínseca à ontologia e à história da fotografia: qual a relação entre a fotografia e a realidade? De que modo a imagem congelada do signo fotográfico pode ser uma possibilidade estética e ao mesmo tempo ética no plano político, intermediando os caminhos e desdobramentos da História?

Muitos foram os estudiosos da fotografia que fizeram estes mesmos questionamentos e continuam a fazê-lo. Sob enfoques variados, eu lembro aqui alguns nomes na sociologia e história da fotografia. O francês Pierre Bourdieu<sup>5</sup> é um dos pioneiros quanto à produção de um estudo sobre imagem fotográfica na sociologia, tentando buscar respostas para as relações rituais da fotografia frente à realidade cotidiana das classes média e baixa na França dos anos 60. Outro nome importante é o da historiadora e fotógrafa Gisele Freund no seu livro clássico *Fotografia e Sociedade*<sup>6</sup>. No caso brasileiro, temos o historiador e também fotógrafo Bóris Kossoy, que desde suas obras inaugurais segue indagando o sentido ideológico da fotografia, na construção da história<sup>7</sup>. Miriam Lifschitz Moreira Leite e Annateresa Fabris são, ainda, outras importantes pesquisadoras que se debruçaram sobre as peculiaridades do signo fotográfico frente à realidade que lhe dá contorno. A primeira interessada nas potencialidades e limitações documentais da iconografia do retrato<sup>8</sup> ou na imagem fotográfica como fonte para o historiador<sup>9</sup>. E a segunda, cartografando os diferentes usos históricos da imagem fotográfica, tanto em ensaios sobre a fotografia no século XIX<sup>10</sup>, quanto em ensaios sobre a fotografia e a sua presença na arte contemporânea<sup>11</sup>.

Mais recentemente, em 2004, o historiador da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman relançou na França uma obra que causou grande polêmica. Também como o livro de Sontag que toca em aspectos incômodos da história recente, o livro de Didi-Huberman<sup>12</sup>, é um estudo exaustivo sobre quatro, *aparentemente insignificantes*, imagens de mulheres sendo conduzidas à câmara de gás no campo de concentração de Auschwitz no ano de 1944. As imagens analisadas pelo historiador não chegam nem perto das chocantes fotos de corpos de judeus empilhados feitas por Lee Miller, sobre Buchenwald em 1945 ou das cruéis imagens de prisioneiros feitas pelos próprios nazistas, constantes do arquivo de Auschwitz. A indagação que percorre a abordagem de Didi-Huberman é a da tentativa do uso de imagens pelo historiador como fonte principal do resgate da história de determinada época. O convite feito pelo pesquisador é o de olhar estas fotos – *malgré tout* – apesar de tudo. Apesar do inferno de Auschwitz. Apesar dos riscos que correram os membros do *Soderkommando* daquele campo de concentração em sua ousadia de fazê-las como tentativa de comunicação com o mundo exterior que desconhecia aquela realidade. *Apesar de nossa própria incapacidade de contemplá-las*<sup>13</sup>. O livro não causou polêmica nos circuitos acadêmicos pela metodologia empregada, mas foi mal recebido por intelectuais da comunidade judaica receosos de que a sua abordagem estaria “estetizando” e, pior, *fetichizando* uma memória a ser apagada, uma época “negra” da história da humanidade que deveria ser dissolvida<sup>14</sup>.

Embora não seja o campo da história da fotografia o interesse central de Susan Sontag, o seu trabalho percorre esta mesma seara teórica que tem como propósito um pensamento sobre a *realidade na fotografia* e seus desdobramentos na *realidade de sua freqüentação*, porém com um objetivo mais evidenciado. *Diante da dor dos outros* ausculta as relações invisíveis de poder que estão impressas no mundo visível. São onipresentes nas páginas de Sontag duas

comenta sobre as funções que as imagens exercem sobre o espectador. Além da função *simbólica* e da função *estética*, está a função *epistêmica*, ou seja, a de produzir informações visuais sobre o mundo.

Trata-se de *Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, ainda inédito no Brasil. Para Philippe Dubois, Bourdieu vai ser entre os sociólogos aquele que propaga a ideia da imagem fotográfica como símbolo, ou seja, absolutamente ligada a convenções que deturpam a realidade. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus, 1994.

O livro foi publicado na França sob o nome *Photographie et société*, em 1974, chegando ao Brasil, através da tradução portuguesa de Pedro Miguel Frade, somente em 1989. Baqué, op. cit., considera este livro de Freund num mesmo patamar teórico que o livro de Sontag sobre fotografia, *On Photography*, ou seja, enquanto reflexões cuja importância é a de ter aberto o debate sobre o signo fotográfico num plano mais amplo.

Preocupação que aparece já no seu livro *Fotografia e história*, São Paulo: Ática, 1989, ou em estudos mais recentes como *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1994 em co-autoria com Maria Luiza Tucci Carneiro ou em *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

## DOSSIÉ

Em *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993.

Miriam Moreira Leite tem inúmeras publicações neste sentido, entre as quais destaco: *Documentação fotográfica: potencialidades e limitações*. In: CANDIDO, Antonio [et alii]. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, Rio de Janeiro: Editora da UNICAMP/Fundação Casa Rui Barbosa, 1992; e *Leitura da fotografia*. In: Revista Estudos Feministas, CIEC/Escola de Comunicação UFRJ, Out/1994.

Ver, entre outros títulos de Annateresa Fabris *A pose pausada*. In: Revista Comunicação e Artes. São Paulo, N. 16, 1986; *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991, publicação organizada por Fabris, da qual destaco os três ensaios da autora e sua preocupação em desvendar os usos da imagem, seu mascaramento social, bem como os mitos ligados à crença homológica.

É bastante variada a produção de Fabris neste aspecto em inúmeros artigos publicados em diferentes periódicos e livros. Destaco, porém, o seu último livro sobre o retrato fotográfico contemporâneo *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

*Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

perguntas: como olhamos as imagens? Quem olhamos nelas? O espectador de imagens é tomado não como um mero observador, mas como alguém que, ao estar diante de uma imagem, estabelece com ela uma relação comprometida. Trata-se de um incansável documento, talvez o seu *derradeiro apelo humanista*, sobre as possibilidades da fotografia como documento histórico ligado às atrocidades cometidas pelo homem contra o próprio homem. Do mesmo modo que em alguns de seus ensaios em outras publicações<sup>15</sup>, Sontag busca aqui constituir quase um manifesto de interesse público sobre o tema. E, para ela, as atrocidades tanto podem estar na apresentação crua e banal de imagens deste sofrimento, quanto na produção de seu esquecimento, o que também é uma forma de violência.

No primeiro caso, o argumento de Sontag trata sobretudo do *lugar* onde as imagens são veiculadas: quanto mais aumenta a presença dos signos imagéticos no cotidiano do homem contemporâneo, mais percebemos a instantaneidade na forma com que estes são superficialmente tratados, tamanha é a histeria compulsiva do ver e do mostrar. Comentando a famosa fotografia de Robert Capa da Guerra Civil Espanhola, a autora lamenta a banalização da mensagem fotográfica nela contida:

*“Quando a foto do soldado republicano tirada por Capa na hora exata da morte apareceu na revista Life em 12 de julho de 1937, ocupava a página direita inteira; ao lado, à esquerda, vinha um anúncio de página inteira de Vitalis, uma pomada de cabelo masculina, com uma pequena foto de alguém se exercitando no tênis e uma foto grande do mesmo homem de smoking branco ostentando na cabeça o cabelo lustroso, muito bem partido e escorrido. A vizinhança dessas duas páginas – em que cada emprego da câmera supõe a invisibilidade da foto ao lado – parece, hoje, não só bizarra mas curiosamente datada”<sup>16</sup>.*

Embora grande admiradora da revista Life, que segundo ela cumpriu grande papel em sua própria consciência política e formação estética, Sontag critica o lugar impróprio em que são veiculadas determinadas fotografias nos periódicos especializados. Há um momento do livro em que ela questiona, inclusive a experiência de ver fotografias de caráter mais denso em museus ou galerias de arte, onde o burburinho e a circulação de pessoas impedem a concentração. Para ela, a educação dos sentidos visando uma consciência das atrocidades estaria no ver “*a dor dos outros*” de modo individual e silencioso, como uma forma de provocar a reflexão. Os livros de fotos seriam, para ela, o melhor suporte para provocar uma relação reverencial na freqüentação deste tipo de imagem tão importante e tão merecedora de nossa atenção.

No segundo caso, no que tange à produção da memória e do esquecimento, a ensaísta insiste na especificidade do signo fotográfico e sua importância como valor mnemônico, em comparação com outros processos de significação das artes e do mundo contemporâneo:

“O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio”<sup>17</sup>.

Ainda que a autora não acredite na memória coletiva, mas na memória individual que é sempre inacessível, atravessa o seu discurso a idéia de que o passado pode ser perdido mais facilmente se dele não temos imagens. Do mesmo modo, *um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto que de um lema verbal*<sup>18</sup>. Assim, pensar em memória, para Susan Sontag, é pensar em sua constante renovação, cujo papel é um dos atributos da fotografia. Fotos como a já citada, do soldado republicano a morrer, feita por Capa durante a Guerra Civil Espanhola, ou das crianças vitimadas pelas bombas *napalm* americanas, absolutamente desprotegidas e nuas a gritar de dor, correndo por uma estrada durante a Guerra do Vietnã<sup>19</sup>, são *imagens simbólicas* que têm um compromisso epistêmico, sendo sempre lembradas como síntese destes conflitos. Estas imagens traduzem uma ética com a sua época e com a humanidade. Justamente por isso, elas nada têm a ver com a manipulação tantas vezes utilizada pelos Estados em sua necessidade de deturpar ou acentuar o horror da guerra, conforme os seus interesses.

Tal como Rosalind Krauss<sup>20</sup>, Roland Barthes<sup>21</sup>, Philippe Dubois<sup>22</sup> e tantos outros teóricos da fotografia já comprovaram e continuam a comprovar<sup>23</sup>, Sontag também percebe claramente a capacidade ficcional, bem como a inserção limitada da fotografia na realidade, como fatores intrínsecos ao próprio signo fotográfico e seus usos. Enquanto parcela da realidade, ela é um ângulo específico dessa realidade representada através das escolhas do fotógrafo. Entretanto, a fotografia é um signo que acolhe a ambigüidade do real por contágio, com o real absolutamente deturpado. Neste sentido, há nela um inevitável comprometimento autoral do fotógrafo ao privilegiar este ou aquele enquadramento. Entre todas as artes, ela é a que proporciona de modo mais eficaz o encontro da objetividade – a realidade registrada – com a subjetividade – o olhar interpretativo do fotógrafo. Neste sentido, a imagem fotográfica superaria a própria literatura:

“... as fotos são um registro objetivo e também um registro pessoal, tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade como uma interpretação dessa realidade – um feito que a literatura aspirou por muito tempo, mas que nunca conseguiu alcançar, neste sentido literal”<sup>24</sup>.

Didi-Huberman, op. cit., p. 11.

Ver FRODON, Jean-Michel. *Juste des images*. In: Cahier de Cinema, N. 587, Fevereiro de 2004. p. 19-22.

Ver, por exemplo, as suas críticas dolorosas à Diane Arbus em *Sobre Fotografia*, no ensaio *Estados Unidos, visto em fotos, de um ângulo sombrio*, e à Leni Riefensthal, no ensaio *Fascinante Fascismo* do livro *Sob o signo de saturno*. Porto Alegre, L&PM, 1986. Em ambos, percebe-se uma ensaísta com forte convicção política ao fazer a crítica fotográfica, onde transparece uma vontade de ligar a fotografia à militância quase como uma atividade intrínseca ao ato de fotografar.

Sontag, 2003, p. 31.

Idem, p. 23.

Idem, p. 72.

Foto de 1972, de autoria de Huynh Cong Hut.

A autora foi uma das pioneiras a reconhecer o signo fotográfico como índice a partir das categorias signícas de Charles Sanders Peirce. O índice é um signo de contágio com a realidade, portanto a fotografia sob este ponto de vista é apenas uma parcela ínfima do real que se estabelece como

## DOSSIE

imagem. Ver KRAUSS, Rosalind. *Le photographique: pour une théorie des écartés*. Paris, Editions Macula, 1990.

Ver BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990. Ao desenvolver uma teoria tida nos meios acadêmicos como um clássico sobre a imagem fotográfica, sintetizada sobre a noção de "isto foi", Barthes auxilia na compreensão da parcialidade do real que se apresenta na fotografia.

DUBOIS, op. cit. Seguindo a trilha de Krauss e Barthes, Dubois reforça o caráter indicial e atestador da fotografia, mais do que a sua relação com um sentido intrínseco ao signo. O teórico percorre, ainda, três momentos da teoria fotográfica, ligados à tríade peirceana. Em todos eles, há preocupação de pensar sobre o real e sua apresentação via signo fotográfico.

Ver os livros de SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie: l'aperte et le reste*. Paris, Nathan, 1998; FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2003; e ROUILLE, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris, Gallimard, 2005.

Idem, p. 26.

Que contou principalmente com o trabalho dos fotógrafos Alexander Gardner e Timothy O'Sullivan.

Mas estar *diante da dor dos outros* é, para Sontag, mais do que tudo, uma atitude ética que extrapola a ficcionalidade. E ela demonstra a sua indignação com a transformação das imagens de guerra em um negócio ou em mera manipulação da realidade. Ela lembra que desde Roger Fenton – primeiro fotógrafo a registrar imagens de uma guerra, a Guerra da Criméia – há adulteração do real tanto na criação quanto no uso da fotografia de guerra. O fotógrafo fôra contratado oficialmente e indicado pelo príncipe Albert com a incumbência de dar uma visão mais positiva do *front*, revelando que os soldados passavam bem e não estavam sujeitos a privações. Nada tão diferente dessas estratégias ficcionais aconteceu com os ataques dos EUA ao Afeganistão e ao Iraque, transmitidos por uma única rede de televisão que fornecia a falaciosa idéia de que a guerra, "tecnologicamente monitorada", não atingiria civis. E, com isso, tivemos a oportunidade de assistir a imagens até "agradáveis" da guerra sendo mostrada via televisão, onde percebíamos céus tão iluminados quanto aqueles que temos nas salvas de fogos do *reveillon* na Baía de Guanabara. A significação do horror ganhou o atenuante do espetáculo pirotécnico.

Sontag nos mostra que a descoberta lucrativa da guerra e das imagens da dor alheia, entretanto, teve início ainda no século XIX. Foi com a empresa de Matthew Brady, contratada para o registro da Guerra Civil Americana<sup>25</sup>, que as imagens das atrocidades da guerra passam a ser mais agressivas, mostrando um pouco mais de perto o *front* e os campos de soldados mortos. *A câmara é o olho da história*, teria dito Brady. Desde então, este "olho da história" passa a mostrar a guerra e, mais do que isso, todo o tipo de violência através de imagens que, ao tornarem-se notícias, exercem um fascínio muito grande em quem as vê. Justamente por isso é que produzir arranjos em que estas imagens estão configuradas com a intenção de causar impacto, passa a ser um grande negócio. E Fenton já o sabia quando ajeitava a cenografia do *front* para melhor trabalhar a dramaticidade.

*Por que um acidente gera um tráfego mais lento numa estrada*, pergunta ironicamente Sontag, ao criticar o prazer mórbido de presenciar a dor alheia já incrustado em nossa cultura. *Todas as imagens que exibem a violação de um corpo atraente são, em certa medida, pornográficas. Mas imagens do repugnante também podem seduzir*<sup>26</sup>. A parcela de realidade presente na imagem fotográfica da violência alimentou por longo tempo até os dias de hoje o fascínio exercido pela fotografia, um prazer que se aproxima do prazer erótico. Este fascínio liga-se ao caráter *voyeurístico* que subjaz a fotografia e a mística que a envolve onde se percebe um consenso tácito da sociedade quanto à atração pela verdade roubada:

"Queremos que o fotógrafo seja um espião na casa do amor e da morte e que as pessoas fotografadas não estejam conscientes da câmara, estejam "desprevenidas"<sup>27</sup>.

Nesta busca, muito se perdeu da ética. Fotografar passou a ser uma atividade cruel e olhar estas fotos uma co-participação passiva nesta crueldade. Apesar disso, foram muitas as discussões sobre o que seria digno ou não de ser mostrado por uma fotografia relativa a uma guerra ou ao sofrimento alheio. O protocolo do “bom gosto”, leia-se parcimônia do choque causado por uma imagem, foi uma preocupação quando do ataque às torres gêmeas, por exemplo. Para Sontag, há um imperativo etnocêntrico que serve de intermediação entre o ver e o mostrar, assim como entre o que mostrar, pois *com relação aos nossos mortos, sempre vigorou uma proibição enérgica contra mostrar o rosto descoberto. Porém, quando se trata dos outros, essa dignidade não é tida como necessária*<sup>28</sup>.

A África pós-colonial é um exemplo: proliferam imagens sobre a fome em Biafra, em 1960 – ou sobre os sobreviventes do genocídio em Ruanda, em 1994 – ou de pessoas com braços e pernas amputados, inclusive crianças, em Serra Leoa pela campanha de terror da RUF. Fotografias como estas são para Sontag um reforço do discurso da dominação dos países ricos, como se estivessem a dizer que estas crueldades só podem mesmo acontecer nas regiões atrasadas, ou seja, nas regiões pobres. A dor do outro parece ser menor e, pior, *o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê*<sup>29</sup>. É com este mesmo tipo de argumento que as fotografias de Sebastião Salgado são criticadas por Sontag. Não necessariamente pela estetização da miséria, como é comum às críticas endereçadas a Salgado, mas pelo desrespeito aos fotografados, que permanecem em suas imagens na categoria de anônimos ou, se quisermos ser mais benjaminianos na categoria dos sem nome – *Namenlosen*. Como se deles não se fizesse outra coisa senão coisificá-los uma vez mais, usurpando-lhes de modo quase vampiresco do único bem que possuem, o seu corpo, através da imagem.

As fotos de linchamento ou dos condenados à morte são, na visão de Sontag as mais cruéis a respeito da violência humana, chegando a ser um desaforo fotografá-las, assim como olhá-las. Ela remete às fotos sobre linchamentos de negros por brancos nos EUA, entre 1890 e 1930, mostradas numa galeria de NY em 2000. Os negros jazem pendurados em árvores, enquanto seus algozes brancos comemoram a sua morte como se o evento se tratasse do abate de animais perigosos. Esta mesma sensação de profunda revolta e tristeza perpassa as gravuras de Goya *Os desastres da guerra*, – série feita pelo artista espanhol entre 1810 e 1820 como denúncia contra as guerras napoleônicas, – da qual Sontag retirou a capa de seu último livro como na tentativa de metaforizar o lugar ético das imagens. Goya mostra o massacre promovido pelo exército de Napoleão na Espanha, sempre convidando o espectador a ter a consciência de que aquele tipo de atrocidade efetivamente aconteceu, através de palavras que funcionam como legendas acrescentadas à série das 83 gravuras. Há aí um trabalho de reposição da memória pelo artista espanhol.

<sup>28</sup> Sontag, 2003, p. 80.

<sup>29</sup> Idem, p. 19.

<sup>30</sup> Idem, p. 63.

<sup>31</sup> Idem, ibidem.

A preocupação de relacionar a imagem fotográfica com o fato histórico faz do último livro de Sontag uma homenagem clara ao fotojornalismo dos pioneiros. Sobretudo em sua capacidade heróica de monitorar de perto as grandes injustiças que circundam a história da humanidade, engajando-se em conflitos cuja discussão é de pleno interesse civil e está fora das manipulações e apelos nacionalistas que brincam com a dignidade humana<sup>30</sup>. Os mártires do ofício, como Robert Capa (morto na Indochina em 1954), Eugene Smith (gravemente ferido com seqüelas definitivas por capangas da Chisso Corporation quando fazia um dossiê fotográfico sobre poluição de um rio em Minamata, no Japão) ou Larry Burrows (morto no Vietnã em 1971, sobrevoando num helicóptero das Forças Armadas Americanas o campo de Ho Chi Minh) são lembrados com emoção pelo seu papel ético frente à história e pelos riscos que correram nestes desafios, resultado dos quais foram vítimas.

Com os equipamentos fotográficos de pequeno porte (Leica na Guerra Civil Espanhola) e a cobertura da televisão (Guerra do Vietnã) houve uma entrada mais plena da guerra em nossa intimidade. Muitas vezes estas imagens foram processos de vinculação ao choque. Como se o puro vislumbre da atrocidade fosse responsável automático pela criação da consciência pacifista. É contra esta posição ingênua que se insurge o livro de Sontag. Afinal o que é olhar imagens do horror? Qual o nosso papel nesta aventura? Por outro lado, estaríamos, efetivamente, anestesiados contra este tipo de representação da violência, contra estas “indecências”, como Sontag qualifica as imagens da dor veiculadas pela mídia?

*Diante da dor dos outros* é uma recusa das teorias que caminham num sentido anestético. Sobretudo aquelas que vêm sendo estudadas por uma parcela da intelectualidade francesa – Guy Debord e sua *sociedade do espetáculo*, Jean Baudrillard e suas *teorias do simulacro*, ou ainda André Glucksman, que teria declarado, segundo Sontag, durante uma visita rápida de um dia em Sarajevo, que a Guerra da Bósnia não seria vencida ou perdida por nada que lá acontecesse, *mas em função do que acontecesse na mídia*, ao que a ensaísta retruca:

É interessante lembrar, a propósito, que a própria Susan Sontag compartilhou deste espírito aventureiro e audacioso em muitas ocasiões: ela foi uma das primeiras intelectuais a se manifestar criticamente contra os EUA ao dizer que o 11 de setembro não foi um mero ataque covarde do “terrorismo” e sim uma resposta à política internacional norte-americana e às desigualdades por ela gerada. Durante o conflito na Bósnia, por sua vez, ela se mudou para Sarajevo, onde viveu por cerca de três anos (1993-1996), dirigindo uma montagem da peça *Esperando Godot*, de Samuel Becket.

*“Declarações da morte da realidade – como da morte da razão, da morte do intelectual, da morte da literatura séria – parecem ter sido aceitas sem maior reflexão por muitos que tentam compreender o que há de errado ou de vazio, ou de estupidamente triunfante, na política e na cultura contemporâneas. Dizer que a realidade se transforma num espetáculo é um provincianismo assombroso. Universaliza o modo de ver habitual de uma pequena população instruída que vive na parte rica do mundo, onde as notícias precisam ser transformadas em entretenimento – esse estilo maduro de ver as coisas, que constitui uma aquisição suprema do “moderno” e um pré-requisito para dismantelar as formas tradicionais de política fundada em partidos*



*que propiciam discórdia e debate genuínos supõe que todos sejam espectadores. De modo impertinente e sem seriedade, sugere que não existe sofrimento no mundo. Mas é um absurdo identificar o mundo a essas regiões de países abastados onde as pessoas gozam o dúbio privilégio de ser espectadores ou furtar-se a ser espectadores da dor de um outro povo, assim como é absurdo fazer generalizações acerca da capacidade de se mostrar sensível ao sofrimento de outros com base na atitude desses consumidores de notícias, que não conhecem, na própria pele, nada a respeito da guerra, da injustiça em massa e do terror”<sup>31</sup>.*

É nesse mesmo viés de pensamento que se situa a própria autocrítica de Sontag e a revisão de idéias expostas em *Sobre fotografia*. Neste livro, escrito no fim dos anos 1970, ela afirmava que as imagens podiam nos chocar e mobilizar numa primeira vez, mas à medida que nós as freqüentamos, vamos ficando insensíveis – ou seja, na medida em que criam solidariedade, as fotos atrofiam a solidariedade. *Depois de ver tais imagens, a pessoa tem aberto à sua frente o caminho para ver mais – e cada vez mais. As imagens paralisam. As imagens anestesiavam*<sup>32</sup>. Preocupada com a saturação do ver, imposta pelas mídias, Sontag recomendava uma *ecologia das imagens*, ou seja, a necessidade de um controle seletivo por parte da sociedade civil das imagens dadas a ver pela mídia. Hoje a ensaísta reconhece que “*não vai existir uma ecologia de imagens*” e que “*nenhum Comitê de Guardiões vai racionar o horror a fim de conservar o frescor da capacidade de chocar*”, do mesmo modo que “*os horrores propriamente ditos não vão abrandar-se*”<sup>33</sup>.

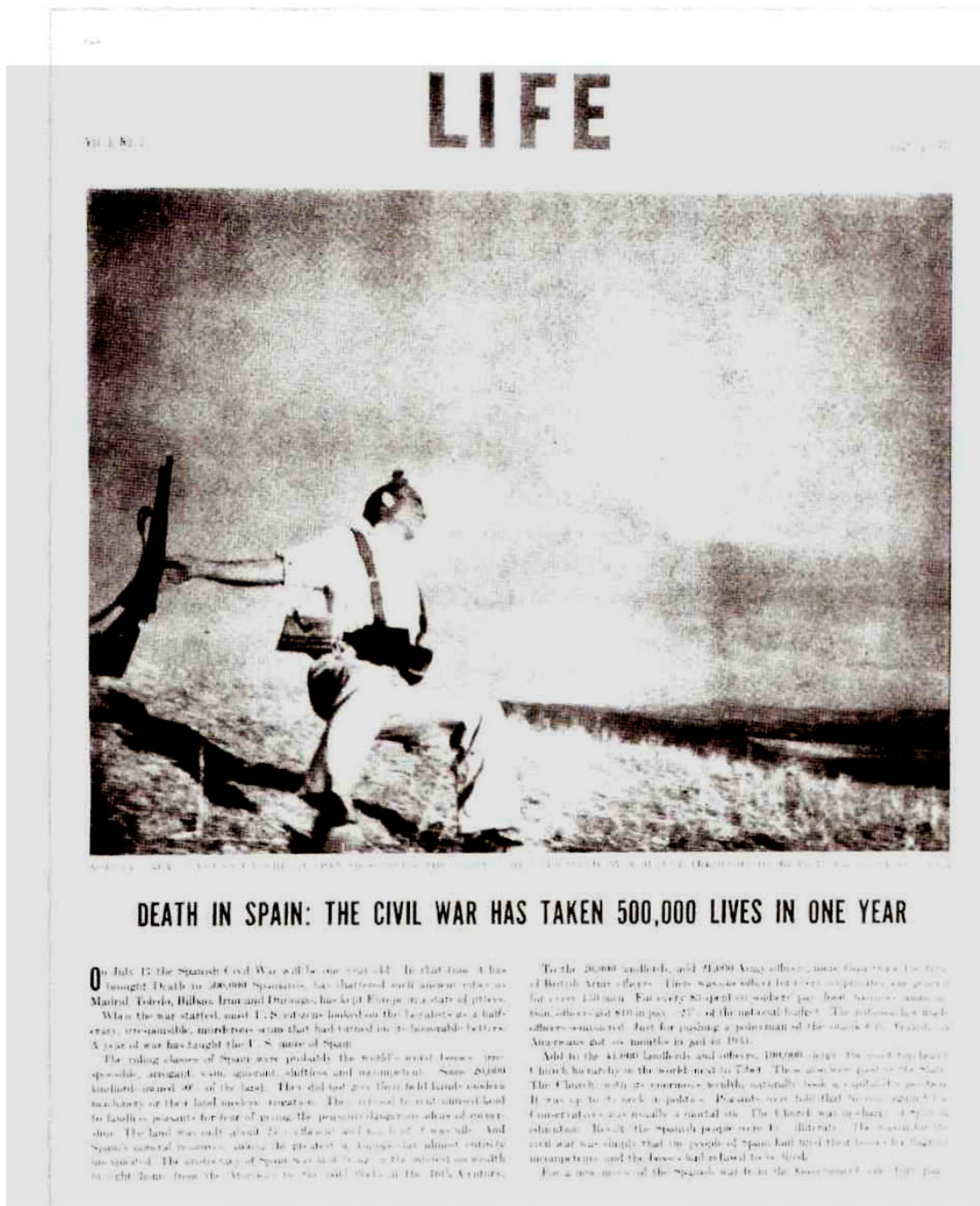
Então, qual seria o sentido de olhar este tipo de imagens de atrocidades? Ao freqüentá-las estamos confirmando o fato delas ainda exercerem uma função essencial: a função epistêmica da imagem, ou seja, a de não nos deixar indiferentes! De nos conduzir à atividade de reposição freqüente da memória em nosso escaninho pessoal. E a memória, enquanto produção de sentido histórico para as épocas, deve ser encarada como um ato ético. A frustração de olhar imagens da dor alheia sem nada poder fazer pode se traduzir numa acusação contra a indecência de vê-las de modo tão disseminado, ou de vê-las de modo banalizado, ao lado de publicidades de cremes, analgésicos ou automóveis caríssimos. Entretanto, não podemos chegar ao ridículo de acusar a nossa visão de cumplicidade com o horror mostrado por imagens da violência pelo simples fato de buscar o olhar como lhe é natural. Seria uma inversão de valores renegar o legado dos gregos, para quem a visão era o mais importante dos sentidos. Esta percepção aproxima Sontag do mesmo desafio trazido à baila por Didi-Huberman e faz com que aprendamos uma lição que vai muito além do olhar descomprometido: a agressão do bombardeio via imagens ao qual estamos submetidos pode ser uma experiência cotidiana que nos convida à reflexão. E como diz Sontag, *não há nada de errado em pôr-se à parte e pensar. Não se pode pensar e bater em alguém ao mesmo tempo*<sup>34</sup>.

Sontag, *Diante da dor dos outros*, São Paulo, 2003, p. 91-92.

Idem, p. 30.

Idem, p. 90.

Idem, p. 98.



## DEATH IN SPAIN: THE CIVIL WAR HAS TAKEN 500,000 LIVES IN ONE YEAR

On July 17 the Spanish Civil War will be one year old. In that time it has brought death to 500,000 Spaniards, has shattered such ancient cities as Madrid, Toledo, Bilbao, Irún and Durango, has kept Europe in a state of jittery. When the war started, most U.S. citizens looked on the Spaniards as a half-crazy, irresponsible, murderous clan that had turned in its reasonable better. A year of war has taught the U.S. more of Spain.

The ruling classes of Spain were probably the world's worst bosses—irresponsible, arrogant, vain, ignorant, shiftless and incompetent. Some 20,000 landlords owned 90% of the land. They did not give their field hands modern machinery or their land workers treatment. They refused to rent improved land to landless peasants for fear of giving the peasants a glimpse of a better life. Spain's natural resources, among the greatest in Europe, has almost entirely disappeared. The aristocracy of Spain was the largest of the richest in wealth in the world, home from the Americas to the end of the 18th Century.

To the 20,000 landlords and 20,000 Army officers, more than twice the force of British Army officers. There was an officer for every 100 privates, one general for every 100 men. For every 80 privates or soldiers paid \$100 a month, the British officers got \$100 in pay—25% of the national budget. The politicians and military officers conspired. Just for pushing a politician of the rank of the President, Americans got six months in jail in 1933.

And to the 40,000 landlords and officers, 100,000 clergy, the most top heavy Church hierarchy in the world next to Tibet. These were well paid in the State. The Church, with its enormous wealth, naturally took a capitalistic position. It was up to its neck in politics. Spaniards were told that the only religion the Communist was was usually a mortal sin. The Church was in charge of Spanish education. Result: the Spanish people were illiterate. The reason for the civil war was simply that the people of Spain had revolted against their incompetent and the bosses had refused to be freed.

For a new movie of the Spanish war from the Government side, see page 109.

Página da Revista Life, com foto de soldado morrendo. Por Robert Capa, 1937.



ALEXANDRE SANTOS é Historiador e Crítico de Arte, Pesquisador de História da Fotografia — Professor de História da Arte e da Arquitetura na UNISINOS e ESPM e doutorando em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte pela UFRGS. Recentemente co-organizou o livro *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: SMC/Editora da UFRGS, 2004.