



Fotografia e Espetacularização: a coisificação do humano¹

Joana Francisca Pires Rodrigues²

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Curso de Comunicação Social/ Jornalismo
Avenida Acadêmico Hélio Ramos s/n - Cidade Universitária, Recife-PE

Resumo

O objetivo deste trabalho é promover uma reflexão sobre a imagem fotográfica e sua apreensão do real, estimulando a discussão e o confronto dos conceitos de realidade e estética, tão presentes no cotidiano da fotografia. Através da análise da fotografia que se tornou o símbolo da fome na África, de autoria do sul-africano Kevin Carter, pretendemos perceber como a espetacularização da realidade estimula e fundamenta uma percepção do ser humano como ser coisificado, desvinculado de qualquer característica que dificulte sua compreensão como objeto artístico.

Palavras-chave

Fotografia; espetacularização; estética; Kevin Carter; coisificação.

Reprodução e técnica

Ao longo da História da humanidade, o objeto artístico sempre foi passível de reprodução, seja visando à divulgação da obra, da cultura que ela representava ou ao lucro em torno do seu valor.

Mas foi com o avanço tecnológico que essa reprodução se consolidou, desde a xilogravura e a litografia até a fotografia e o cinema.

Com a fotografia, a imagem desenvolveu bruscamente o seu processo de reprodução. Aquilo que a pintura demoraria o tempo da criação para registrar poderia ser capturado quase instantaneamente com a foto.

¹ Trabalho apresentado ao Intercom Júnior - Jornada de Iniciação Científica em Comunicação.

² Joana Pires é estudante de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco e bolsista de extensão do Centro de Estudos em Educação e Linguagem (CEEL) do Centro de Educação da Universidade Federal de Pernambuco. (joanapires_flor@yahoo.com.br)

A reprodução técnica da imagem teve grande repercussão na sociedade, que em torno de um século passaria a submeter-se cada vez mais ao discurso imagético. Saramago, no documentário “Janela da Alma” (2001), falando sobre a nossa “civilização de imagens”, disse que hoje vivemos na caverna de Platão onde as imagens substituem o real. A época presente, marcada por uma espécie de ‘superabundância de imagens’, discute a aptidão do imagético para a comunicação, de que forma a imagem é utilizada para transmitir uma mensagem, de que forma a própria imagem se delineia como uma mensagem visual.

E nesse caso, é importante perceber o próprio conceito de imagem abordado aqui.

O conceito de imagem é bastante amplo e sua formação decorre muito do senso comum. A palavra pode ser amplamente utilizada, sendo relacionada, por exemplo, a uma transmissão televisiva, à representação plástica de um santo, à linguagem metafórica, a uma representação mental da imaginação, uma obra pictográfica e ainda, matematicamente, à correspondência entre pontos de um conjunto. De uma forma geral, todos esses conceitos possuem uma coisa em comum: a idéia de *representação*.

Perceber a imagem como uma representação de algo é olhá-la de uma maneira bastante vaga, mas ao mesmo tempo muito resoluta, na medida em que uma imagem sempre remete a alguma coisa. Esse algo pode existir ou não e o próprio conceito de existir, nesse caso, é bastante flexível, afinal uma imagem criada pela mente existe naquela mente.

E para clarear um pouco mais a nossa discussão, nos deteremos à imagem fotográfica, como representação de algo que perpassa a esfera da realidade, ou seja, tem um referente no mundo real, ao mesmo tempo em que carrega em si uma significação no mundo estético. A fotografia é responsável e talvez fruto dessa inter-relação entre o referencial e a estética.

Estética e valor

A fotografia analisada aqui é de autoria de Kevin Carter, o caçula do grupo de quatro foto-jornalistas que, nos anos 90, ficaram conhecidos como *The Bang Bang Club*. O grupo era formado por quatro amigos: o moçambicano João da Silva e os sul-africanos Greg Marinovich, Ken Oosterbroek e Kevin Carter, fotógrafos de guerra que,

através de seu trabalho, registraram uma África conflituosa, faminta e segregada, sedenta de atenção da sociedade mundial.

A África envolta em conflitos de segregação racial foi registrada por esses quatro fotógrafos de classe média e lhes rendeu prêmios internacionais e fama meteórica.

Kevin Carter cobria o genocídio de tribos cristãs pelo governo islâmico no Sudão em 1993, quando se deparou com a cena que lhe traria projeção mundial. ‘Eu estava fotografando uma criança, mudei de ângulo, e de repente vejo um urubu atrás dela. Continuei fotografando’ (apud HAZARIM, 2001). A foto (fig.1), que mais tarde foi reconhecida mundialmente como o emblema da fome na África, mostrava uma criança sudanesa que agonizava diante do olhar agourento de um urubu, pacientemente esperando a ruína de sua presa.



Figura 1. Criança sudanesa, por Kevin Carter, 1993

Comprada pelo *The New York Times*, essa foto ganharia o mundo e o *Pulitzer* de 1991, trazendo fama e reconhecimento a um fotógrafo sem grande expressão. Mas trouxe também a questão que perseguiria a vida de Carter: depois da fotografia, o que fizera ele pela criança?

Essa imagem abalou o jornalismo mundial e promoveu uma discussão sobre o valor do humano diante da estética, uma preocupação que a invenção da fotografia como mero registro não suscitava, mas que foi trazida à tona com a percepção da imagem como construção plástica também no olhar fotográfico. Ao longo do desenvolvimento da fotografia, passou-se a valorizar tanto o seu aspecto artístico quanto

o seu aspecto documental e a confluência dessas duas esferas adquiriu um peso nunca visto na produção artística.

A foto de Kevin Carter apenas acirrou um debate previsível desde que a fotografia dinamizou a prática do registro, uma discussão que instala um conflito entre imagem fotográfica e objeto artístico, entre realidade e estética, objetividade e subjetividade.

Com a imagem fotografada, tornou-se possível a apreensão da realidade tal como ela se mostra ao enquadramento da câmera. Além de permitir a visualização de aspectos que o olho nu não apreende em pouco tempo, a fotografia trouxe mais mobilidade às imagens, inclusive à pictografia, cujas obras poderiam ser registradas pelo olhar da câmera e facilmente transportadas.

A fotografia traz, então, para a imagem a reafirmação da cópia, a partir do momento que desmistifica o critério da autenticidade. Para a fotografia, é a imagem que a fortalece e não o seu culto. A autenticidade, tão valorizada pela escultura e a pintura, perde seu cunho de importância porque o maior valor da imagem fotográfica se dá de acordo com a sua capacidade de alcance.

Mas mesmo a fotografia, como qualquer outra forma de reprodução, perde um fator à obra de arte autêntica e, no caso da imagem fotográfica, ao seu referente: o “aqui e agora”. Segundo Benjamin (1987), a reprodução de um quadro não carrega em si a áurea do original. Da mesma forma, a fotografia como um registro não transporta em si o aqui e agora do referente.

A fotografia carrega sua autenticidade de registro - artístico ou documental – fundamentando e construindo sua existência única no contexto em que foi produzida, na história que carrega. Mas ao mesmo tempo, a fotografia nunca poderá ser colocada no patamar do momento registrado porque não carrega em si a áurea daquele momento.

Entende-se aqui o conceito de áurea segundo Walter Benjamin como a tradição da obra, “uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (1987).

Dessa forma, a fotografia de Kevin Carter trouxe à sociedade mundial a possibilidade de contato com uma realidade muitas vezes alheia. Mas ao mesmo tempo, manteve a distância entre diferentes contextos porque se tratava de uma representação de um momento, uma imagem, que não carregaria em si o seu referencial. O ‘aqui e agora’ da fotografia da menina sudanesa só seria apreendido pelo fotógrafo e jamais

poderia ser retransmitido, porque a imagem retoma um momento, mas não carrega em si a áurea daquele instante.

Após ganhar o *Pulitzer*, Carter se viu sempre confrontado com a pergunta sobre a sua atitude diante da criança em agonia. O que ele via no momento daquela cena: a imagem fotográfica ou a figura humana? Essa pergunta questionava não só a postura individual do fotógrafo, mas a postura do foto-jornalismo, sempre sequioso do melhor ângulo, da melhor foto.

Outro episódio na vida desse grupo pode deixar mais clara essa busca constante e quase irracional. Ainda em 1993, enquanto Carter dava uma entrevista a respeito de sua projeção no foto-jornalismo internacional, os outros três fotografavam os conflitos na periferia da África do Sul, quando Greg Marinovich e Ken Oosterbroek foram atingidos. A primeira reação de João da Silva foi fotografar impetuosamente os dois amigos feridos, seguindo a ética do fotografar primeiro e lidar com o resto depois, sem perceber que Oosterbroek tinha sido atingido mortalmente. A atitude do moçambicano diante do fato ressalta bem o quanto a sua percepção de mundo estava condicionada à máquina fotográfica.

A morte do amigo Ken provocou um grande abalo no grupo e, particularmente em Kevin Carter. Meses após seu reconhecimento mundial e diante de um enorme conflito psicológico, Kevin se matou, aos 33 anos, jovem e ainda em início de carreira.

Essas informações se mostram essenciais para a construção da percepção da imagem fotografada por Carter. A discussão em torno do valor humano se acirra a partir dessa perspectiva. A áurea da imagem foi construída de acordo com o contexto em que ela foi produzida, mas também em torno do impacto que ela causou na vida de inúmeras pessoas e, principalmente na vida do seu autor. A imagem perde o 'aqui e agora' do seu referente, mas sua reprodução carrega uma áurea própria, diferenciada, porque ao mesmo tempo em que leva aquele olhar ao alcance de todos, carrega consigo a sua história.

O realismo como obsessão

A imagem fotográfica é uma seleção, um recorte de uma realidade mais ampla. Na era da reprodutibilidade técnica, é essa possibilidade de recorte que vai valorizar a reprodução. E nesse aspecto, a autenticidade e - mais ainda - a áurea acabam sendo

desvirtuadas. É claro que a áurea se valoriza na contemplação da fotografia, mas essa continua existindo e guiando-se por si só.

A fotografia, tomada aqui como a primeira técnica de reprodução efetivamente revolucionária (BENJAMIN, 1987), possibilita que o espectador se aproxime da obra de arte, sendo essa aproximação mais valorizada do que a própria áurea. Isso porque o registro é muito mais valorizado do que a foto em si. É a supervalorização do significado – entendido não só como a mensagem, mas também como a estética da fotografia, porque, vale lembrar que a própria mensagem é formada pela inter-relação do estético com o referente – em detrimento do significante – a foto como objeto palpável e veículo daquela mensagem. E nesse ponto de vista, segundo Barthes (1984), as fotos carregariam seus referentes consigo como se fossem a própria emanção destes.

Ao contrário de quando surgiu, a fotografia não é hoje percebida como mero registro de um determinado espaço-tempo, uma imagem fotográfica não é simplesmente a apreensão de um determinado aspecto da realidade ou o "espelho do real". Segundo André Bazin (1991), por causa mesmo dessa relação com a realidade, "a fotografia (...) liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo em vão, em nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão do realismo".

Mas acreditar que a fotografia é a imitação da realidade apreendida através de um clique fotográfico é reduzi-la à mera reprodução tecnológica. Foi nessa perspectiva que a fotografia provocou uma verdadeira crise no conceito de obra de arte e na sua função social. A própria produção da obra é diferente: a fotografia, por ser feita para a reprodução, desmitifica a autenticidade e perde um pouco do vínculo com o caráter humano que proporciona essa ritualização.

A valorização da autenticidade remete ao vínculo da obra com o autor. Mesmo no caso de obras em que o nome do autor se perdeu ao longo da história, a autenticidade se fundamenta no momento de sua produção, na percepção do autor da obra naquele momento histórico. Um exemplo um tanto grosseiro: se as pirâmides egípcias, como monumento histórico da humanidade, foram construídas por milhares de escravos no Antigo Império egípcio e por mais que esses nomes não sejam lembrados, é essa relação com a autoria e com o momento histórico que dá ao monumento o seu caráter irreprodutível.

A fotografia, por sua vez, é fruto do tecnológico, que media a produção e a torna possível. Entre o autor da foto e a imagem, está a máquina fotográfica como instrumento essencial para a captação daquela imagem. Essa força do instrumento literalmente atrás do qual se esconde o humano equipara a imagem fotográfica aos artigos produzidos em série.

Mas há um fator que define a produção fotográfica e nos permite perceber que a fotografia não é simples resultado da tecnologia: o olhar. A fotografia é fruto de um olhar, de um determinado enquadramento que carrega em si a subjetividade do seu autor. No caso da criança sudanesa, se a foto tivesse sido tirada por uma outra pessoa, o enquadramento certamente seria outro. O próprio João da Silva, que fotografou a mesma criança antes de Carter, fez o seu recorte desprivilegiando a presença do urubu na cena – o que tirou muito da força expositiva da imagem, e acabou tendo resultados bem diversos: enquanto a foto de Carter ganharia o *Pulitzer*, a de João da Silva seria completamente esquecida.

Essa subjetividade determina a nossa percepção da fotografia como fruto de um sujeito com um repertório específico, com intenções específicas ou não, mas com um olhar determinado. Isso nos permite perceber a imagem fotográfica além da simples reprodução mecanizada do referente, mas como um direcionamento, um olhar determinado por um sujeito. É essa subjetividade que vai permitir que a fotografia seja encarada como um objeto artístico.

A partir de então, a percepção de arte se modifica. A fotografia como um registro de uma realidade mostra aos olhos humanos uma nova forma de objeto artístico. A emancipação da técnica provoca no homem contemporâneo a necessidade de exercitar uma nova sensibilidade.

Autodestruição como um prazer estético

"Tragédia e violência produzem imagens fortes. Somos pagos para isso. Mas há um preço embutido em cada imagem dessas: um pedaço da emoção, da vulnerabilidade, da empatia que nos torna humanos se perde a cada vez que acionamos o botão da câmera", afirmou Greg Marinovich no seu livro *O Clube do Banque-Banque* (apud HARAZIM, 2004).

Segundo Benjamin:

“Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos Deuses Olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria autodestruição como um prazer estético de primeira ordem.” (1987)

E esse talvez seja o maior debate que a fotografia de Carter promove.

Segundo Benjamin, a humanidade valoriza a sua própria destruição ao submetê-la a um olhar estético. A autodestruição como um prazer, a percepção das fotografias de guerra, das coberturas jornalísticas da violência cotidiana nas grandes metrópoles mundiais a partir de um olhar plástico. Benjamin chama atenção para a espetacularização da vida e a coisificação do humano através da imagem.

É certo que através daquela imagem, Carter fez uma denúncia social, mas até que ponto essa denúncia não se confunde com uma mera apreensão contemplativa? Diante da fotografia, o espectador tanto pode ficar estarrecido com a miséria vivida por grande parte da comunidade africana como pode se perder em meio à percepção da construção estética da imagem, se alienando das implicações do referente.

Carter, preocupado em obter o melhor ângulo daquele momento em que a figura humana se deplorava, apenas resumia em si o olhar da sociedade contemporânea. Enquanto ele, como fotógrafo, fazia o seu trabalho de descobrir o melhor enquadramento e vender a melhor imagem, o espectador compra aquele retrato como paga um espetáculo teatral.

Essas imagens, ao mesmo tempo em que denunciam, promovem um certo distanciamento da ordem moral. Porque por mais que o retrato da miséria/violência sensibilize e chame a atenção para uma representação social, a fotografia distancia o espectador da realidade que aquele registro encerra.

O espectador é mais do que nunca, um consumidor que não identifica a sua autodestruição naquela cena, porque não identifica no referente algum traço de humanidade.

Essa realidade retratada constantemente pela mídia, através do cinema, da fotografia e do noticiário diário torna a vida uma ficção legitimada, capaz de nos fazer refletir e, em contrapartida, no afastar do espetáculo.

Falta ao espectador se reconhecer naquele retrato, desvinculando-o do contexto plástico da fotografia.

Segundo Benjamin (1987), esse modo de percepção humana na era da reprodutibilidade técnica encontra-se ancorado na preocupação em proteger-se dos

choques que a vida cotidiana pode provocar. A sensibilidade humana fica então comprometida com a necessidade de se tornar alheia à experiência.

Aos poucos, a vida vai sendo construída no imaginário do homem *tecnológico* como um espetáculo; enquanto a arte vai se consolidando como um entretenimento, um instrumento de evasão. A relação está tão imbricada que, muitas vezes, torna-se difícil estabelecer uma distinção entre arte e realidade.

A fotografia de Kevin Carter nos faz perceber essa dificuldade em desvincular a vida e a arte. Por um lado, trata-se de um retrato da realidade vivida no povoado de Ayod, no Sudão. Ao mesmo tempo, a fotografia ganha prêmios pelo que sugere sua contemplação através de um olhar mais plástico. A imagem se torna um marco no fotojornalismo e a confluência entre estética e mensagem guia sua apreciação.

A cena passada no Sudão se torna um espetáculo aos olhos do espectador. Trouxe fama a um fotógrafo pouco valorizado que, a partir de então, passava a distribuir autógrafos até na tão distante Nova Iorque. "It's very hard to make it, but Kevin is one of the few who really broke through. The pretty girls were falling for him, and everybody wanted to hear what he had to say"³, afirma Eliane Laffont (MACLEOD, 1994), diretora da prestigiada empresa Sygma, que havia contratado Carter para compor o seu quadro de cerca de 200 fotógrafos renomados pelo mundo todo.

A imagem trouxe sucesso e reconhecimento, mas também promoveu o debate sobre a coisificação da humanidade diante do prazer estético.

A ordem moral defende que cada homem submeta seu interesse particular ao interesse coletivo. A fotografia de Kevin Carter traz ao mundo a situação de milhares de pessoas na África. Mas o questionamento que causou: e a criança? O que foi feito da criança sudanesa?

A preocupação com o registro deteve o fotógrafo diante da cena por 20 minutos, à espreita da aproximação do urubu. O olhar do fotógrafo era o enquadramento da câmera e sua inquietação era estética. Meses depois viria o prêmio internacional e o suicídio.

Função moral ou vício

³ É muito difícil conseguir, mas Kevin é um dos poucos que realmente conseguiu romper barreiras. As garotas estavam apaixonadas por ele e todos queriam ouvir o que ele tinha a dizer.

A imagem pode produzir reações contraditórias, capazes até de um certo equilíbrio: se por um lado através do medo, o espectador se aproxima do referente e se distancia da sua vida cotidiana, por outro, há o distanciamento através da piedade que reafirma a distância entre referente e espectador.

"Às vezes nos sentíamos como urubus. Pisamos em cadáveres, metafórica e literalmente, e fizemos disso nosso ganha-pão. Mas nunca matamos ninguém. Acredito que salvamos algumas vidas. E talvez nossas fotos fizeram alguma diferença", conclui Greg Marinovich (apud HARAZIM, 2004).

Adriana Benedikt (2000) diz que a distinção entre a ficção e a realidade é fundamental para que o espetáculo trágico possa realizar sua função moral de estabelecer o equilíbrio entre as emoções humanas. "Caso fosse real, não teria mais função moral, seria apenas vício", afirma.

A sociedade atual estaria cada vez mais inclinada a essa obsessão, esse vício pelo realismo, admitindo-se como espetáculo para si mesma e sentindo a imensa necessidade de se desvincular daquele retrato. Essa percepção está muito permeada de uma certa necessidade humana de buscar no outro aquilo que lhe reafirma como um diferencial, permitindo-se para isso até um voyeurismo inescrupuloso.

O homem contemporâneo tem dificuldade em viver e reconhecer emoções humanas, porque espetaculariza a sociedade e a coisifica, como se sua própria essência não estivesse indiscutivelmente vinculada ao que lhe determina como parte daquele conjunto.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia (trad. Julio Castañon Guimarães). Rio: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: O Cinema. São Paulo, Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.

BENEDIKT, Adriana. A vida como espetáculo: o trágico contemporâneo, 2004. Disponível em: < http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=9&



infoid=51&sid=14&tpl=printerview > Acesso em: 02 mar. 2006.

HARAZIN, Dorrit. Fotojornalismo: abutres ou heróis?. 2004. In: Observatório da Imprensa. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/al070220017.htm>. Acesso em: 05 mar. 2006.

MACLEOD, Scott. The Life and Death of Kevin Carter Visiting Sudan: a little-known photographer took a picture that made the world weep. What happened afterward is a tragedy of another sort. Revista *Time*: v. 144, n. 11. set., 1994.

JANELA DA ALMA. Produção de: Flávio R. Tambellini. Brasil, 2002. 1 dvd. (73 min).