

O PARADOXO DO (IN)VISÍVEL: A fotografia na cooperação internacional para o desenvolvimento

Táisa Rezende Soares

Vínculo Institucional: IESP-UERJ

Resumo:

A fotografia tornou-se objeto de análise em diversos campos do conhecimento, entre as diversas ciências; e é por isso que se justifica seu uso para além da compreensão puramente jornalística ou retratista. A proposta de se compreender a fotografia como categoria analítica do discurso da Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (CID) colabora na identificação dos atores, no desocultamento de quem produz a imagem, para quem, e a sua relação de efeito nas práticas da política de cooperação. No hibridismo entre diferentes linguagens, próprias do mundo globalizado, narrativas políticas não se furtam de utilizar tais recursos. Nesse sentido, os Estados passeiam por esses novos caminhos para construção de suas ações políticas; e a fotografia, então, surge como olhos do cego ao mesmo tempo como a cegueira da visão. Dito isso, como as atuais estéticas do realismo na fotografia contribuem para moldar percepção política da realidade dos Estados receptores de políticas de cooperação? O artigo discute, portanto, o tratamento que a fotografia dá a violência, compondo o que se denominou de uma estética da violência nas ações políticas de cooperação. Qual o paradoxo se inscreve na (in)visibilidade da imagem?

Palavras-chaves:

Fotografia; Cooperação; Sentido.

Abstract:

The picture became the object of analysis in various fields of knowledge among the various sciences; and that is why it is justified its use beyond the purely journalistic understanding or portraiture. The proposal to understand photography as an analytical category International Cooperation Speech Development (ICD) collaborates in identifying the actors, the unveiling of those who produce the image, for whom, and its effect relationship in the policy of cooperation practices. In hybridity between different languages, own the globalized world, political narratives do not steal to use such

resources. In this sense, the united wandering through these new ways to build their political actions; and the photo then appears as man's eyes at the same time as the blindness of vision. That said, how do current aesthetics of realism in photography contribute to shaping political perception of the reality of recipient states of cooperation policies? The article therefore discusses the treatment that photography gives to violence, composing what has been termed an aesthetic of violence in the political actions of cooperation.

Keywords:

Photography; Cooperation; Sense.

1. Introdução

Atravessada por um suposto silêncio, há tempos, a fotografia deixou de ser um mero instrumento ou uma forma simples de registro de memórias, de preservação de uma historicidade em sua esfera visual; muito mais do que se propõe o aparelho fotográfico, ou seja, a máquina enquanto técnica em si, as lentes cumprem uma função de posição de fala, de construção de enredos e determinações de papéis sociais e políticos. A imagem, com a sua “mudez”, nomeia o herói, o vilão e, principalmente, a vítima, de maneira especial quando o assunto que se (re)trata é a imagem da cooperação internacional para o desenvolvimento.

São nas narrativas em prol das causas caracterizadas como humanitárias que se alarmam aos olhos do público a sensibilização por meio da circulação das fotografias. Todavia, articuladas como ferramenta política para fundamentar uma construção de legitimação das ações de cooperação entre os Estados, ou, o que mormente ocorre, orientada com finalidade de atribuir credibilidade a agendas de cooperação dos Estados. Desse modo, questiona-se até que ponto a fotografia se traduz em um diálogo ou no confronto de discursos e realidades práticas. A exploração do ser humano em situação depreciativa, humilhante, tem sempre espaço garantido nos relatórios anuais de ações de políticas para a Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (CID), bem como nos sites institucionais de organismos multilaterais. A foto se torna suficiente para que o interpretante decodifique o signo. E, nesse sentido, vendem-se também narrativas, que se valem da plasticidade da violência para disseminarem “verdades políticas”, imagens sociais, e, em alguns casos, a construção do outro; vide a construção da ideia da fome e, sobretudo, dos que têm fome. Estes tem cor, etnia, nacionalidade, (Et al).

Estas imagens, deste modo, se revestem de outros sentidos que carecem ser destrinchados como categoria de análise da CID. Seja referente à conhecida cooperação Norte-Sul, como também a cooperação Sul-Sul que se constitui a

partir de outras normas de regime (ao menos enquanto discurso). Ainda que em diferentes graus e com diferentes retóricas, a apropriação do recurso da imagem fotográfica para veicular para além de um retrato, um discurso humanitário da política, é instrumento em ambas as narrativas e movimenta uma arena de constrangimentos e pressões sistêmicas com efeitos práticos não só no campo simbólico da narrativa, mas que em alguma instância esbarram em decorrências práticas a não cooperantes. A hipótese que movimenta este trabalho, portanto, é a de que há uma reflexão moral no campo dos valores simbólicos que se veicula através da fotografia. A fotografia, deste modo, torna-se instrumento de política simbólica na disseminação de imaginários políticos quando se trata de políticas de cooperação para o desenvolvimento.

O que dizer então sobre essa ferramenta? Sobre a finalidade que se atribui as lentes de quem retrata? Quem são os retratados? Se propondo quanto cópia fiel do real, como era a pretensão dos positivistas, a fotografia transgrediu essa função, sem deixar de exercê-la, mas se apropriando também de um discurso próprio que mesmo sem um sujeito de fala visivelmente determinado, comunica aos mais diversos atores sem apresentar uma posição de agente político e ainda com a possibilidade de se encobrir sob véu do real. O público ao qual se direciona esta fala se acomete por uma cegueira que mesmo diante de uma contínua exposição a elas (as imagens), ainda assim está impedido de decifrá-las em sua (in)visibilidade, porque a imagem antes de comunicar ao racional, comunica ao sensorial.

Nesse sentido, a fotografia tem poder de sensibilização social, o poder exercido por ela, atua por meio de atores sem faces, e tanto (re)criam como perpetuam hierarquias, constituem relações de estrutura e também de identidades e capacidades de atores. A operação de poder, de acordo com certas narrativas constrói sujeitos/subjetividades/atores com diferentes capacidades e normas e, dessa forma, o jeito que serão as políticas e os projetos, seu endereçamento e problemas.

Portanto, “A fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a ideia de *analogon*¹ da realidade - é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica.” (MAUAD, 1996, p.3).

Quais são os resultados práticos do uso sistemático da fotografia na construção da narrativa para as políticas de CID? Qual é o seu papel na narrativa de legitimação de ações políticas de CID, ou mesmo, qual é o papel dessas imagens na edificação da credibilidade da agenda de CID nas causas consideradas humanitárias?

2. A fotografia como categoria política

A relação fotográfica com o invisível é parte inquestionável de sua história, desde o seu surgimento no século XIX. Fotografias de lugares distantes, de objetos infinitamente pequenos, de movimentos, acontecimentos, entre outros, marcaram o nascimento da fotografia e a sua condição de prótese para o limite dos olhos humanos. Isso porque, com o avanço da técnica e com a velocidade da informação, a fotografia é um instrumento de aproximação dos indivíduos, ou grupos, a partir dos quais se estabelece uma interação que ultrapassa os limites territoriais. Pode-se “conhecer” o outro sem mesmo tê-lo visto face a face.

Nesse sentido, a fotografia tornou-se uma forma de criar laços e mobilizar relações sensoriais, como o afeto ou a solidariedade, por ser dotada da capacidade de levar a visualidade de outras realidades para aqueles que antes não alcançavam tais distâncias. A arte fotográfica estabeleceu, de certo modo, uma intimidade entre as relações humanas que despontou como uma preocupação social. O deslocamento e

a virtualidade proporcionada pelas imagens fotográficas apresentavam uma dimensão do humano que as telas (usadas antes para retratar momentos, pessoas etc.) jamais haviam dado, e, portanto, problematizou a dinamicidade do mundo informatizado e revestido pelo avanço da técnica. A fotografia, então, passa a ser instrumentalizada não apenas com finalidade documental e afetiva, mas também com a finalidade política, na qual comunica para além da imagem; transmite valores, ideologias e narrativas invisíveis a olho nu.

Mas, o que significa haver uma dimensão invisível nas imagens registradas nas fotografias? O que pode ser invisível em uma imagem? A princípio, parece paradoxal falar de invisibilidade em um recurso que é por excelência visual. Contudo, quando se trata da invisibilidade da fotografia, a intenção é fazer ser vista tal como uma possibilidade de expansão do domínio do real. Não se afirma, deste modo, que não se retrata o real, mas sim que a fotografia como categoria política, exerce, ou pode exercer, um sentido de fabulação do real; almejando um sentido de documento capaz de acolher tantas formas de interpretação do real quanto o possível.

• Sentido Denotativo X Sentido Conotativo

Em 2013, um jornal Sul-Africano chamado *Cape Times*, chamou a atenção nas redes sociais². Isso porque, veiculou uma campanha publicitária que mostrava uma série de fotos famosas transformadas em *selfies*³. Entre elas estavam, por exemplo, o beijo na *Time in Square*, registrado no final da segunda Guerra Mundial no momento em que um marinheiro e uma enfermeira se beijam em celebração ao fim da Guerra; e também o recente beijo do casal príncipe Williams e a duquesa Kate, no palácio de Buckingham.

O slogan da campanha era: “Você não pode ficar mais perto da notícia”, sugerindo que uma foto feita pelas

¹ Em português quer dizer “análogo”.

² Mormente no *Facebook*.

³ É o mesmo que autorretrato, mas desde 2014 a palavra autorretrato caiu em desuso por assim dizer e o termo *selfie*

se tornou um dos mais populares do ano. A palavra vem do inglês, e é um neologismo a partir de *self-portrait* que quer dizer justamente autorretrato.

peças envolvidas é muito mais próxima do fato e, portanto, mais autêntica do que aquela feita por observadores, como, por exemplo, os jornalistas profissionais. Esse argumento traz à tona uma questão relevante para a leitura crítica da mídia, bem como para o que se propõe este trabalho, que é tratar das invisibilidades. Afinal, o que causaria a distorção entre o fato e a imagem? Seria a manipulação intencionada dos repórteres, editores e fotógrafos? Ou será que o problema está na própria natureza da fotografia?

Nesse sentido, para responder tais questionamentos, é necessário primeiro conhecer com maior detalhamento as características dessa linguagem que é a fotografia. Visto que, embora seja muito comum no cotidiano dos indivíduos, muitas vezes torna-se impenetrável pelo leitor despreparado. Para tanto, a análise utilizada aqui, terá como referencial teórico o semiólogo francês Roland Barthes, e as categorias apresentadas por ele nos textos extraídos da obra "O óbvio e o obtuso" (1990^a).

A preocupação é, deste modo, responder à pergunta: Como o sentido vem à imagem? Há, neste questionamento, segundo Barthes (1990^a), um complexo de três mensagens amalgamadas, que só podem ser identificadas em separado por um leitor muito atento. Para o autor, a fotografia é uma mensagem composta por três "submensagens". A) A cena literal ou mensagem denotada, que é aquilo que se vê objetivamente como, por exemplo, o cenário, objetos, gestos, enquadramentos, composição, iluminação, roupas e etc.; B) A cena cultural ou mensagem conotada, que são os valores historicamente associados aos elementos da cena literal; e, por fim, há o texto linguístico que serve de âncora para o sentido predominantemente escolhido pelo autor ou editor da imagem.

Este último, embora nem sempre presente nas fotografias, quando exposto em legendas, em geral

evidenciam os aspectos conotativos atribuídos à imagem fotográfica. Contudo, pode ancorar também o sentido denotativo, ainda que tal prática não se verifique com tanta frequência quando analisamos a fotografia enquanto categoria política de construção e ratificação de narrativas ideológicas.

No que concerne à interpretação conotada, esta é estimulada pela técnica de que se vale a fotografia. O modo como se escolhe um ângulo de uma foto pode mudar, radicalmente, o sentido que é transmitido. É o que acontece, mormente, nas fotos constituidoras da narrativa da Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (CID). Sobretudo, naquelas observadas em capas de relatórios divulgados em site institucionais como no site da ONU, FAO, OCDE⁴ e semelhantes. Barthes chamou esse processo de *trucagem*. Os fotógrafos continuamente recorrem a esse recurso de captar um instante perfeitamente sincronizado criando uma cena surpreendente e comovente; capaz de mobilizar e constringer, ou constringer a mobilizar, tomadores de decisão da CID em prol de causas e interesses específicos. Portanto, o que se pode dizer é que é real e não é.

Nesse sentido, se faz necessário conhecer quais são os processos de conotação pelos quais transcorre a fotografia quando utilizada como categoria política da CID, isto é, recursos que criam sentidos figurados para imagens literais, mais comuns, segundo Barthes (1990^b), no instrumento linguístico da fotografia. São estes:

A) *Trucagem*: A fotografia neste recurso une artificialmente duas imagens separadas na realidade de onde a cena foi captada e, é dessa montagem que surge o sentido.

B) *Pose*: Toda a nossa linguagem gestual pode ser dividida em dois grandes grupos; os gestos

⁴ONU- Organização das Nações Unidas; FAO- Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura; OCDE-

Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico.

espontâneos que acompanham a fala, e os gestos convencionados, que costumam ter significado fixo. Em um processo de pose, um gesto espontâneo é fragmentado, congelado e assume a conotação de um gesto convencionado.

C) *Objetos na cena*: Barthes diz que os objetos são artefatos históricos que tem significados muito precisos. Assim, valorizando objetos na composição de uma cena o fotógrafo induz a geração de sentidos simbólicos, que muitas vezes anulam a realidade de onde a fotografia foi tirada. Em alguns casos basta mudar o objeto da foto que o sentido muda completamente. Fotografar um prato vazio na mão de uma criança negra desfavorecida ganha um sentido totalmente diferente de fotografar a mesma criança com um prato cheio de comida.

D) *Fotogenia*: Neste processo a fotografia usa recursos típicos da linguagem fotográfica, como enquadramento, composição, iluminação, cor e velocidade do obturador para embelezar a cena. O problema é que a fotogenia pode tornar belo na foto aspectos que não são nada belos na realidade. É o que ocorre, por exemplo, nas fotos que concorrem em concursos internacionais de fotografia, exposições e afins; polêmica que envolve também os premiados trabalhos do fotógrafo Sebastião Salgado.

E) *Esteticismo*: Aqui, o fotógrafo também usa recursos como a cor, iluminação, textura; mas com a diferença que, neste processo, ele se inspira em referências estéticas das obras de arte. Esse recurso, muitas vezes, potencializa o sentido simbólico da mensagem porque elas são referências diretas a simbologias já oferecidas por obras de arte.

F) *Sintaxe*: O processo da sintaxe é com mais frequência resultado da presença do editor que do fotógrafo, porque é a aproximação artificial de duas fotos feitas em realidade completamente distintas, que geram sentido conotado.

Apresentados tais recursos propostos por Barthes, é possível lançar um olhar mais crítico ao que se vê nas fotografias veiculadas nas capas dos relatórios anuais, nas reportagens e notícias publicadas em site de organismos multilaterais, ou mesmo das agências responsáveis por gerir as ações políticas de cooperação (seja ela Norte-Sul ou Sul-Sul). Ao aplicar e compreender os processos da fotografia, é possível entender que as imagens fotografadas que nos chegam pela mídia⁵, tais como aquelas utilizadas para fundamentar e ratificar narrativas políticas da CID, não são transparentes em relação à realidade. Assim também, em relação a seu sentido, que não é tão óbvio como se sugere, tampouco, igual para todo mundo. A luz de Barthes, haverá sempre um “Q” de obtuso na obviedade de uma fotografia.

3. A narrativa na CID

Neste cenário, e valendo-se dos instrumentos de análise dos processos fotográficos, a fotografia enquanto categoria política da CID tem por função organizar a mensagem de modo que se evidenciem alguns aspectos capazes de despertar o interesse e agendar a pauta no cenário internacional. Igualmente, busca-se com isso uma mobilização em torno daquele fato registrado fotograficamente, bem como o reconhecimento de legitimidade no discurso obtuso da fotografia.

Assim, obtém-se uma vantagem política. Esse processo pode ser chamado de representação, e as representações nada mais são que perspectivas que competem na mídia internacional pelo caráter de verdade. Mas nunca o são inteiramente, e o espectador crítico sabe

⁵Mormente pelas mídias digitais e redes sociais da *Internet*.

disso. Também o sabem os líderes de Estados, que optam por cegarem-se ou resistirem.

Retratar o outro, nesta lógica, transparece a ideia de intimidade com o problema ao qual se retrata, conhecimento sobre a rotina dos “personagens” e, em alguns casos, vínculo afetivo de amizade e solidariedade (como pode ser observado nas narrativas de cooperação Sul-Sul). Nesse sentido, é urgente que as imagens participem da reflexão a respeito dos regimes⁶ de CID, pois as imagens como categoria política são capazes de projetar paradigmas e veicular identidades estereotipadas sobre os Estados receptores de programas de cooperação. Sobretudo, quando se trata das identidades dos países do Sul, em especial, Estados africanos. Segundo Troit⁷, se o desenvolvimento for entendido como a “religião moderna”, o mesmo, tal como um credo místico, deve se valer de ícones imagéticos para sua construção sólida e eficaz no que concerne ao seu alcance e convencimento diante dos demais Estados e organismos multilaterais do globo. As fotografias, portanto, cumprem esta função de iconografia de identidades e sensibilização pela escassez.

Neste aspecto, não só se responsabiliza os Estados como promotores e instrumentalizadores da “religião moderna”, mas também cumpre observar que as Nações Unidas e suas demais agências contribuem, em muito, com a divulgação e circulação dessas imagens pelo mundo; consolidando, assim, uma generalização sobre o papel de vítima aos retratados, que em geral possuem cor, credo, peso, tamanho... Toda uma composição de cenário cultural que se apoia em cenas literais. A fotografia, pensada nesse contexto, funciona como uma forma de construir um léxico humanitário que se pretende universal, sobretudo quando se volta o olhar para a cooperação Norte-Sul, onde a narrativa não se propõe solidária; mas sim piedosa, articulando uma retórica do

sofrimento que pouco problematiza a questão do desenvolvimento em si, tal como aquele pensado por Amartya Sen⁸.

Uma câmera na mão, um instante decisivo, e uma condição financeira favorável tem retratado outras experiências de identidade e cotidiano que conduz a um interesse; demonstra, em alguma medida, intimidade com a pessoa retratada, ainda que se estabeleça e movimente-se a partir de um distanciamento. Há um passeio entre o documento e a ficção, o instantâneo e a narrativa. Nessa lógica, portanto, “tudo é texto”, como bem diria Barthes.

- **Política Da Pena X Política Da Piedade**

A humilhação (BADIE, 2014) como variável sistêmica na construção fotográfica do outro. Marketing sensorial para o público, para a comunidade internacional. Política da solidariedade x Política da piedade; a pena concebida por imagens “trauma” (ARENDR, 1985). Conceito de fotografia humanitária- disseminar valores humanitários. Todas essas práticas estão imbuídas na reflexão da fotografia como iconografia de uma narrativa da CID, isto é, como uma categoria política de análise. Tais perspectivas estão entrelaçadas e só constroem um sentido se observadas em sua interdependência.

A produção da imagem fotográfica de uma realidade social, política, econômica ou cultural, sempre implica que o ato fotográfico construa um julgamento da realidade representada. Em presença de imagens desse gênero seria um equívoco abstrair a questão estética da questão política. Ao mesmo tempo em que é impossível produzir uma imagem fotográfica *sem fazer escolhas que não constituam uma interferência*. Por isso a importância de se compreender os processos fotográficos mencionados neste trabalho, pois

⁶ Categoria ainda bem questionável se tratando de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento; visto que os projetos de CID ainda possuem baixo nível de institucionalidades em alguns casos.

⁷ Ver TROIT, 2014.

⁸ Ver SEN, 2000.

cada uma das escolhas que participam da composição da imagem (enquadramento, distância focal, iluminação, tiragem, elementos incluídos ou excluídos, colocados em evidência ou em segundo plano, entre outras) resulta na criação de um determinado ambiente estético. A menor alteração de uma delas levaria a um resultado fotográfico diferente, a um sentido fotográfico diferente. Portanto, na promoção de uma narrativa simbólica dissonante ou não a um determinado interesse político. Tal fato interferiria não somente no modo de apreensão e compreensão do espectador, mas também em seu modo de sentir.

Este ponto é decisivo: os efeitos sociais produzidos pela imagem fotográfica. Como ressalta Marie-José Mondzain (2003, p. 230), "a imagem, mesmo a imagem fotográfica, só vale pela emoção que suscita e jamais pela verdade que prova". Isto se aplica de maneira muito pertinente à fotografia, já que, mesmo *constituindo testemunho ocular, de uma forma geral, as imagens não dizem nada* senão fazem sentir, ela tem por especificidade emocionar. Pode-se dizer, deste modo, que a constatação da cena literal é evidente; muito embora no que tange a assimilação psíquica das imagens, ou seja, a cena cultural, se apresente como efetivamente impossível de ver ou conceber sem que essa representação visual seja abraçada de emoções, de sensações e até mesmo de impulsos ao ato.

O fio condutor da reflexão, então, se estabelece a partir do momento em que esse tipo de sofrimento/emoções geradas pelas imagens e suas formas de tratamento resultam em medidas práticas de política na CID. Ao contrário dos sofrimentos inerentes à condição humana ou àqueles causados pelas adversidades da natureza, os sofrimentos sociais são incitados diretamente pela atuação dos homens – por meio da guerra ou da exploração e da miséria, por exemplo. Versa-se, portanto, de sofrimentos para os quais existe uma causa política e social e, por conseguinte, também

⁹Não somente em estado de miséria (mais comumente retratado), mas em quaisquer outros casos de estado de

remédios políticos e sociais. As formas clássicas de tratamento desse tipo de patologia são a política da solidariedade e a política da piedade, como pensará Arendt.

Nesse sentido, o primeiro antídoto e medida para os sofrimentos sociais é a política da piedade. Para tal política ser produtiva, o sofrimento dos que sofrem deve ser exposto à vista dos que não sofrem. Por estarem resguardados do sofrimento e não vivenciarem uma experiência direta de tal situação, os observantes dos que sofrem são considerados "*peçoas felizes*", cuja função será o de espectadores do "*espetáculo*" do sofrimento. Esse quadro enunciativo em si já sugere que para a política da piedade casos individuais não são, mormente, levados em consideração, pois ela se ocupa de preferência de casos coletivos.

A cruel simpatia que sentimos pela infelicidade do outro, no entanto, não é pena/piedade, mas *compaixão*. Ao mesmo tempo em que na política da piedade, a compaixão é uma resposta à visão do estado deplorável das pessoas que se encontram na miséria⁹. Entretanto, não se deixa constituir em política, já que se caracteriza pela predominância de um pragmatismo que *mobiliza prontamente* aquele do qual se apodera. Ela também difere da piedade na sua forma de expressão. Em vez de palavras, a compaixão exprime-se por gestos e expressões do corpo, por ações. Assemelhando-se, neste ponto, a uma política que visa à justiça, e que, portanto, não procura generalizar, pensando também em sofredores singulares. O que não é uma regra, visto que a solidariedade se aplica aos cenários em que coletivos estão acometidos por situações desprivilegiadas, como ocorreu, por exemplo, no caso dos refugiados sírios no ano de 2015. Muito embora a solidariedade tenha sido motivada pela veiculação da imagem do menino morto na beira do mar.

Sendo assim, o critério do que é "apropriado" e dos recursos que serão aplicados, pode variar em função da

desfavorecimento ou desrespeito a dignidade da pessoa humana.

orientação política daquele que busca atingir seu interesse. Contudo, pelo fato de procurar sempre sensibilizar o espectador para o triste estado das pessoas que se encontram na miséria, a compaixão parece eticamente mais humana e socialmente mais igualitária que a piedade. Ao apresentar uma discussão aprofundada sobre a questão do papel político das emoções sociais, a piedade costuma implicar *condescendência e superioridade*. Permanece um sentimento de superioridade por trás dela. “Isso aconteceu com você, mas não pode acontecer comigo”. A dissimetria se protege no ponto de vista privilegiado a partir do qual a pessoa que sente¹⁰ pena do outro se sente ao abrigo do sofrimento e da miséria. Então, se por um lado a piedade é moralmente aceitável, por outro, ela é politicamente, em vários aspectos, perversa.

“Aqueles que se “beneficiam” da piedade têm uma boa razão para suspeitar que não são respeitados, visto que a piedade é ativada pela visão da impotência e da vulnerabilidade. Se as pessoas são senhoras de si mesmas, não temos pena delas, mesmo quando caem na miséria. A piedade é concedida às pessoas que perderam importantes motivos para ter autorrespeito e que estão a ponto de perder os meios de defender sua dignidade pessoal”. (MARGALIT, 2007, p. 221-222).

A ideia do desprezo que acompanha a piedade pode, indubitavelmente, ser aplicada às representações midiáticas das pessoas afetadas pelo sofrimento social, quando as descrevem de maneira humilhante¹¹. Socialmente, a compaixão é mais ética e mais justa do que a piedade, todavia é suspeita de ser politicamente inoperante¹². Para Hannah Arendt (1985), isso se deve ao fato de ela se dirigir ao singular

e de sua capacidade de generalização ser precária. Tratando-se de CID e seguindo a lógica de Arendt, a piedade seria mais eficaz, ainda que não se pense, nesta mesma lógica, a importância da consolidação de uma legitimação construída a partir de um discurso fundamentado na ideia de troca e ensinamento mútuo, tão discutido no campo da cooperação internacional.

Para Salgado (2001), a compaixão está longe de ser suficiente: “Se as pessoas que olham minhas fotos sentem somente compaixão, acreditarei ter fracassado completamente”. Mas, se a compaixão motiva nossa ação generosa em favor daqueles que sofrem, por que não nos contentamos com esse sentimento? O problema encontra-se na qualidade dessa ação. Mesmo que a compaixão não se baseie em uma relação assimétrica (como é o caso da piedade), quando agimos impulsionados por ela, a ideia predominante é que somos orientados a atuar em benefício particular daquele que se encontra afetado pelo sofrimento. Consequentemente, ela se associa a uma ação caritativa. Como aponta Hannah Arendt (1985, p. 126-127);

“É por piedade que as pessoas “são atraídas pelos fracos”, mas é por solidariedade que formam, intencionalmente, uma comunidade com os oprimidos, com os explorados. O interesse comum, então, seria “a grandeza do homem”, ou “a honra da raça humana”, ou ainda, a dignidade do homem. Com efeito, por conter uma parcela de razão, a solidariedade é, assim, capaz de conceber a generalização, ou de compreender conceitualmente a massa. Não somente a massa formada por uma classe ou uma nação, mas, caso necessário, pela humanidade inteira”.

¹⁰ Ou o Estado que promove certas retratações do outro.

¹¹ Ver BADIE, 2014.

¹²O que é um ponto a ser problematizado se pensarmos na estratégia de cooperação Sul-Sul e sua narrativa político-simbólica.

A grande questão é, portanto, entender por que e a qual custo os Estados aderem e legitimam ações políticas guiadas pela compaixão ou pela piedade. Além disso, pensar em qual tipo de legitimação é conferida a essas ações, no sentido de que pouco se olha e se pesquisa essas atuações políticas no ambiente em que são geridas e recebidas pelos Estados beneficiados com a CID. Em geral essa legitimação e justificação é dada pelos e para os próprios Estados e organizações promotores das ações políticas de CID. No que concerne ao uso da fotografia como instrumento da narrativa simbólica de política (inclusive na CID), já percebe-se uma resistência por parte dos fotografados, que começaram a notar o interesse em retratar suas realidades, ainda que não seja uma resistência politizada. Fato é que o uso da fotografia para articular políticas de compaixão ou piedade é um novo paradigma para o campo de estudo da CID.

4. Conclusão

“É nas profundezas que horríveis combates acontecem, os corpos se misturam e os sentidos se dispersam; mergulhamos nessas profundidades das imagens” (DELEUZE, 2004:31).

O espectador e a imagem realizam trânsitos distintos: enquanto o olhar penetra, a imagem fotográfica permanece congelada em uma eterna promessa que faz parte de um enredo muito maior do que aquele que se invisibiliza no *flash*. A emergência, cada vez mais acelerada de inovações no campo tecnológico, produz paradigmas novos para a análise da CID. O uso de fotos como parte da narrativa de suas ações políticas pelos Estados, assim como pelos organismos multilaterais, realiza um corte, uma suspensão do tempo e do corpo, que bloqueia um confronto com uma realidade que é dialética; que é complexa e multifacetada. Uma realidade que narra para além daquilo que se traduz nas invisibilidades. Isto é, ao produzir essa narrativa de suspensão e, posteriormente,

realocar essas imagens fotográficas fora de seus suportes, para longe dos seus lugares próprios, criam-se novos espaços, novas superfícies que não necessariamente expõem o problema em si. Servem apenas de recurso linguístico para produzir uma legitimação internacional naquele espaço que, nesse contexto, aproxima-se do famoso tabuleiro de xadrez.

A fotografia passa a ocupar, então, um lugar na dimensão cultural das relações internacionais; contribui no processo de colonizar mentes e conquistar adesão. Justamente por isso, deve ser problematizada em si mesma, e não mais ser pensada apenas como um subproduto da indústria de comunicação, assim como predominantemente foi compreendida na década de 90. A fotografia adentra no debate de cooperação como uma categoria política que disputa poder político na arena internacional da CID. Ela aponta, em certo grau, distinções econômicas e sociais entre as nações e, portanto, estrutura assim também conceitos para as mesmas: o conceito de nação do próprio capturador da imagem que, ao distinguir-se do retratado, conceitua-o do mesmo modo pela diferença. Surge, nesse instante, ao mobilizar o critério da diferença articulado com o valor do sofrimento, uma função de *filantropocapitalismo*²³ que se embute na categoria política da fotografia (enquanto valoração político-simbólica).

A fotografia tal como categoria política da CID, portanto, funciona como uma cortina. A ideia da cortina, mesmo como elemento estético, decorativo e arquitetônico, é bloquear, dificultar ou tornar difusa a passagem de luz. Não se afirma, deste modo, que não se retrata o real quando se registra a fome, como bem fez Sebastião Salgado em seu premiado trabalho *África* (2007), mas se revela que toda essa maquinaria óptica perde o sentido na subversão, que não deixa de ser ligeiramente perversa. O ser humano é o acúmulo de tempos, memórias e referências; logo, a transformação de imagens em ícones, é um recurso que possibilita privilegiar

²³ Expressão usada pelo autor Andy Robinson, no livro *Um Repórter na Montanha Mágica*, de 2015.

processos históricos, narrativas favoráveis a políticas que sirvam a interesses restritos, que não necessariamente caminham em convergência com o que realmente é a demanda real do cenário internacional. Fotografar a fome na África é uma denúncia social, mas também pode ser lido e premiado como a poética do herói africano que sobrevive a tamanho descompromisso do mundo em relação ao desrespeito de condições mínimas de direitos fundamentais. O que não é um absurdo senão fosse cruel.

O que se pretende, deste modo, é formar um questionamento crítico e conceitual sobre as novas tecnologias da imagem como recurso político responsável por demarcar novas fronteiras a análise da CID. A linguagem fotográfica é o foco. Dotada de uma suposta transparência, passa despercebida por nossos sentidos racionais, mas toca nossos sentidos sensoriais e afetivos como “pele que esfrega sua linguagem contra o outro”, assim diria Barthes. Dessa maneira, analisar a fotografia como categoria política é a janela de oportunidade para se compreender o “fotógrafo” sem olhá-lo nos olhos. É poder perceber em sua fotografia aquilo que ele carrega como signo, significante e significado¹⁴ na busca de seu interesse político, social, simbólico e econômico. A “Observação das insignificâncias” (GUNNING, 2001) contida nas imagens fotográficas, é um ponto crucial para avançar nos estudos do campo estratégico da CID. Nesse sentido, o método investigativo “Sherlock Holmes” nos revela que a nova forma de evidência está menos em despir o criminoso do seu disfarce do que em capturá-lo num ato de revelação voluntária ou involuntária: trata-se de um jogo dinâmico, em que a estrutura se mostra no resíduo.

Estetizar a fotografia, portanto, caminhando na mesma lógica do que propõe Machado (2012), “pode politizar ou despolitizar” o cenário internacional em prol a uma causa. Politiza-se na medida em que mobiliza debates sobre as

realidades parciais que se apresentam nas imagens, mas, ao mesmo tempo, ao tocarem no campo da piedade humana, despolitiza-se ao disseminar uma lógica de conformação sobre os problemas denunciados nas fotos. No entanto, ainda que não se possa acusar nenhum fotógrafo ou produtor de imagens por politizar ou despolitizar seus espectadores sobre determinada temática (visto que a questão é em si mesma politizadora), toda a imagem do social politiza, para o bem ou para o mal, seus receptores, e, sobre isso, a que se responsabilizar a articulação de sentidos específicos que são instrumentalizados pelos processos fotográficos próprios dessa linguagem imagética da CID.

¹⁴ O **signo** é átomo da linguagem, ele é a unidade fundamental de entendimento de um código e pode ser decomposto em dois níveis de compreensão: **Significante:** É

o elemento tangível, perceptível, material do signo. **Significado:** É o conceito, o ente abstrato do signo.

Analisando alguns exemplos...¹⁵



Figura 1

Imagens veiculadas pelo site da ONU sobre políticas em relação à crise dos refugiados, neste caso, refugiados sírios. Apesar de sabermos que a crise acomete pessoas de todas as idades, aqui a escolha é por se veicular a imagem de crianças. Tal escolha não ocorre por acaso, a imagem da criança em uma *Pose* que demonstra abandono constrói junto aos elementos da cena literal (o ambiente destruído) um texto linguístico que serve de âncora para o sentido predominantemente escolhido pelo instrumentalizador da imagem. Sentido esse que corrobora a sensibilização da piedade ou solidariedade pela causa política ali retratada. No caso da imagem ao lado direito a fotografia ainda conta com recurso de uma breve descrição que aponta para o que deve ser visto na imagem e aquilo que deve ser sentido ao direcionar o olhar para a mesma.

A menos que as necessidades e direitos de mais de 8 milhões de crianças sírias sejam atendidos, uma geração inteira será perdida, junto a décadas de desenvolvimento, disse a agência da ONU em novo relatório, que pede à comunidade internacional proteger os mais jovens em meio à crise.



Figura 2

Essa imagem foi extraída de um relatório circulado e elaborado pela FAO, no intuito de mostrar a necessidade de estratégias de cooperação com países que se encontram em estado de maior vulnerabilidade, em sua maioria acometidos por guerra civil, como no caso da imagem, na Síria. O uso do recurso dos *objetos em cena*, a panela aparentemente vazia (*objeto em cena*) associada a *Pose* (recurso exemplificado por Barthes) de espera das crianças pela comida, criam juntas um sentido de necessidade potencialmente muito mais forte politicamente do que seria simplesmente denunciar o problema da fome no mundo.

¹⁵ Todas as imagens foram retiradas de *sites* e páginas institucionais oficiais, tais como o *site* das Nações Unidas,

sites de suas agências ACNUR, Unicef, FAO, e agências de cooperação dos Estados.



ONU Brasil

Rede lançada pela Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura (FAO)

A imagem ao lado foi extraída do site da FAO, também veiculada em relatório. Nela é possível notar como se faz uso da “cena cultural”, como aquela definida por Barthes, na medida em que o uso de “objetos na cena”, o prato de comida neste caso, reforça valores historicamente associados aos elementos da cena literal (os meninos negros). O prato de comida (objeto na cena), associado a criança negra (cena literal) induz a geração de sentidos simbólicos que reforçam valores históricos responsáveis por relacionarem a fome com a questão étnica.

Figura 3

≡ MENU

Trabalhando com refugiados



O ACNUR Brasil lançou em abril de 2015 a cartilha “Trabalhando com refugiados”, voltada para empresários do setor privado. Segundo a agência da ONU, é preciso estimular a empregabilidade dos refugiados. O

Nesta imagem ao lado, utilizada pela ACNUR em um de seus relatórios anuais, pode-se observar que mesmo quando a imagem não é uma fotografia permanece o discurso que esta carrega. Nota-se que o agente é um senhor branco, e aqueles que recorrem ao agente são indivíduos de grupos de minorias, a mulher negra e a criança negra. Levando-se em conta que a ACNUR é uma agência que trabalha com migrações, são bem simbólicos esses recortes e caracterização do agente e auxiliados. Aqui a cena cultural, como aquela colocada por Barthes, demonstra claramente ao leitor os valores historicamente construídos. Aqui o texto legenda também atua como um direcionador do olhar, quando denota o homem branco como representante da empresa que trabalhará com os refugiados.

Figura 4



Figura 5

Figura 5, uma imagem retirada do site institucional da UNICEF, de um dos seus relatórios anuais sobre ações políticas promovidas em cooperação com diferentes países. A associação da cena literal, as crianças (todas negras), com o recurso que Barthes denominará como *trucagem* estabelece o sentido que é reforçado pelo texto que é inserido na imagem. A união da imagem das crianças negras conectada artificialmente ao céu azul, simbolizando o horizonte, conota a ideia e o sentido de futuro. Ou seja, que as crianças são o futuro. O ato de “reimaginar”, nesse sentido, é incluir de maneira ampla as crianças neste futuro, inclusive aquelas, marcadas simbolicamente nesta imagem como negras, e pelas suas vestimentas, que vivem uma situação de maior vulnerabilidade.



Na figura 6, uma imagem também retirada da página institucional da UNICEF, novamente é possível observar que a *cena literal*, o menino negro, é carregada por um sentido conotativo quando na legenda se reforça a ideia de que povos negros vivem em guerra e o sorriso (mais uma vez da criança) é a esperança daquele povo por um caminho de paz. Muitas nações de etnias não negras também vivem em situação de não paz e, no entanto, a escolha foi por utilizar a imagem de um menino negro, o que nos leva a induzir que algumas narrativas são remetidas, historicamente, a alguns povos e não outros.

UNICEF Brasil
21 de setembro às 11:35 · 

Sorrir é o primeiro passo para construirmos uma cultura de paz. #diainternacionaldapaz

Figura 6



Figura 7

Nesta figura, no entanto, o que se nota nas três imagens é a ausência do recurso da fotografia como categoria política de reificação de valores historicamente estabelecidos. Isso evidencia a narrativa da cooperação que é realizada entre países do Sul, que se propõe mais horizontalizada (as mãos dadas) e parte de um pressuposto de identidade de processos históricos. Em outras palavras, ao se enxergar como o outro há uma demonstração de rompimento com uma estrutura hierárquica, que posiciona realidades entre os países como superiores x inferiores, centrais x periféricos, norte x sul, deste modo não se justifica retrata-lo a partir de uma dinâmica da "piedade" como dirá Arendt, pois o que se busca aqui é a "solidariedade".

Todas essas capas de relatórios foram extraídas do site institucional de agências de cooperação, como a ABC, e tratam de capas de relatórios de políticas de cooperação.

BIBLIOGRAFIA

- ANDY, Robinson. (2015). *Um Repórter na Montanha Mágica*. Editora: APICURI. Brasil.
- ARENDE, Hannah. (1985). *Essai sur la révolution*. Paris: Gallimard.
- BADIE, Bertrand. (2014). *Le Temps des humiliés. Pathologie des relations internationales*. Paris: Odile Jacob.
- BARTHES, Roland. (1990a). *A retórica da imagem*. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BARTHES, Roland. (1990b). *A mensagem fotográfica*. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- DUPAS, Gilberto. (2006). *O Mito do Progresso*. São Paulo: Editora UNESP.
- DELEUZE, Gilles. (2004). *Cinema, a Imagem-Movimento*. Editora: ASSIRIO & ALVIM. Coleção: Livros De Cinema. Edição 2º.
- GUNNING, Tom. (2001). "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema", in *O cinema e a invenção da vida moderna*, org. Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, São Paulo, Cosac & Naify, p. 39 a 80.
- MAUAD, Ana Maria. 1996. *Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces*. Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, p. 73-98.
- MACHADO, Katia Regina. 2012. *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*. PROA: Revista de Antropologia e Arte, v. 1, n. 4. Disponível em: http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=52 Acesso em: 18/02/2016.
- MARGALIT, Avishai. (2007). *La société décente*. [Paris]: Flammarion.
- MONDZAIN, Marie-José. (2003). *Le commerce des regards*. Paris: Seuil.
- SALGADO, Sebastião. (2007). *África*. Editora: Taschen. Edição 1ª. 2007.
- _____. 2001. *The globalised people*. *The Guardian*, 28 May.
- SEN, Amartya. (2000). *Desenvolvimento como liberdade*. Companhia das Letras. 8ª Edição.
- TROIT, Virginie. 2014. *La photographie, prisme de lecture et enjeu révélateur du système de l'aide internationale*. *Mondes en développement*. nº 165, p.119-131.