

## O Estado Islâmico e a Mídia – Uma Análise da Imagem da Criança<sup>1</sup>

Samantha C. JACYNTHO<sup>2</sup>

Erica C. FRANZON<sup>3</sup>

Universidade do Sagrado Coração, Bauru, São Paulo

### RESUMO

Este estudo investiga a imagem da criança em fotografias relacionadas ao grupo Estado Islâmico (EI). A base teórica é sustentada pela Teoria da Mídia e Semiótica da Cultura, cujos autores contribuem para a observação da imagem do ponto de vista da cultura. Para este estudo, serão analisadas três fotografias a partir dos critérios de presença da criança e proximidade a áreas ocupadas pelo EI. O objetivo é analisar de que forma a presença e a atuação da criança nas imagens divulgadas na mídia podem ser interpretadas como estratégias de gerar impacto no espectador. No quesito imagem como texto cultural, a intenção é destacar como determinados elementos da cultura se configuram em eixos de produção de sentido capazes de resgatar simbologias arcaicas e, ao mesmo tempo, responder a determinadas estratégias de composição das imagens midiáticas.

### PALAVRAS-CHAVE

Imagem; Fotografia; Produção de sentido; Criança; Estado Islâmico.

### INTRODUÇÃO

O surgimento da imagem e da fotografia são os pontos de partida desse estudo. A partir dessa contextualização, foi possível criar categorias de análise para as fotografias, que foram selecionadas através de critérios previamente decididos, a presença da criança na imagem e a proximidade a locais onde o Estado Islâmico atua. O objetivo é elencar os elementos culturais de cada fotografia para que se entendam as estratégias de composição e suas interpretações. As simbologias arcaicas que são resgatadas a partir de eixos de produção de sentido são compreendidas sob a luz das teorias da Semiótica da Cultura e Teoria da Mídia.

Etimologicamente, imagem vem da palavra latina *imago*, termo designado às máscaras que os romanos costumavam fazer dos mortos para que suas fisionomias não fossem esquecidas (BAITELLO, 2012, p. 99). Em grego, *eikon* ou *eikos* significam “a efígie impressa de um selo, a imagem refletida, e ainda a sombra de uma pessoa [...]”

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 17 a 19 de junho de 2016.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 7º semestre do curso de Jornalismo da Universidade do Sagrado Coração, email: samanthaciuffa@gmail.com

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Doutoranda em Comunicação na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Unesp. Professora do curso de Jornalismo da Universidade do Sagrado Coração, email: esfranzon@yahoo.com.br

(KAMPER, 2002, p. 4). As duas etimologias identificam-se, tendo em comum a natureza da semelhança, retrato e imitação. Imagem correspondente em alemão a *bild*, segundo Kamper (2002, p. 2), traz consigo ambigüidade, podendo significar essência e mera cópia.

Baitello (2005, p. 2) afirma que as primeiras imagens que o homem lida desde o nascimento são as do sonho ou “oníricas”. (BAITELLO, 2006, p. 120). Essas imagens internas são também conhecidas por “endógenas” e correspondem àquelas “geradas pelo universo interior”. De qualquer forma, são geradas, a princípio, durante a noite. “A condição da imagem é, assim, o escuro, como a noite, como o interior da mente, a caixa preta do pensamento.” (BAITELLO, 2005, p. 3). Produto da escuridão, esse primeiro contato imagético prova que as imagens não são feitas apenas para a luz e para a visão. Descobre-se uma característica dual que a imagem carrega, pois, sendo “igualmente meio de esclarecimento e obscurecimento, ela tanto mostra como esconde, tanto expõe como oculta.” (BAITELLO, 2005, p. 3).

Ainda sobre o estudo das imagens endógenas, estas que são criadas na consciência e jamais se dissociam da mesma, pode-se dizer que suas manifestações interiores são necessárias para “organizar um sistema de significação pessoal” para que as imagens externas sejam “percebidas e assimiladas num sistema complexo de significados” (BAITELLO, 2006, p. 122-123). O desfalque desse sistema pode acarretar em problemas de interpretação, pois

Quando a consciência está sub-alimentada pelas imagens endógenas, ou seja, quando não há vida simbólica interior, vida reflexiva, o sistema cognitivo pessoal acaba se colocando mais no papel de mero consumidor das imagens exógenas oferecidas pelo mercado do que como receptor e transformador dessas imagens, extraindo delas apenas os seus significados funcionais, e não os demais significados mais complexos que elas poderiam evocar. (BAITELLO, 2006, p. 123).

Diferente das imagens internas, existem aquelas que são externas. É quando nascem as imagens exógenas, que são “criadas para transitar pelo universo exterior, sobre suportes materiais fixos ou móveis.” (BAITELLO, 2006, p. 121). Baitello (2005) demonstra que as primeiras representações imagéticas externas são as pinturas nas paredes das cavernas – locais, assim como a noite, inadequados para a visão. “As cavernas estariam assim, no meio do caminho entre o nicho interno das imagens e o grande palco do mundo. No meio do caminho entre o escuro invisível e a visibilidade do dia.” (BAITELLO, 2005, p. 4). Do interior fixo das cavernas, as imagens começam a ganhar mobilidade quando geradas em

objetos móveis que pertencem à luz do dia, como pedras, madeiras, ossos de animais, areia, couro, papiro etc. Só então as imagens passam a conhecer o sol. Logo, surgem as imagens em superfícies, que dão origem à fotografia.

A origem da fotografia, já em sua palavra, traz algumas definições. Do grego *fótons* (luz) e *graphie* (escrita), fotografar é desenhar com a luz (FRANZON, 2012, p. 21). Franzon (2012) afirma que luz é comumente relacionada à razão, ao positivo, ao bom. Tecnicamente, a fotografia se dá por dois processos, um de ordem química – a luz age sobre algumas substâncias – e outro processo físico – a imagem se forma através de um aparelho óptico (BARTHES, 1984, p. 21). Percebe-se que, ao contrário das primeiras imagens criadas no interior da mente através da escuridão, a fotografia nasce ligada à luminosidade.

Não se pode desconsiderar, porém, que a escuridão também está presente na origem do processo de criação da fotografia, através da câmara escura – recurso semelhante ao olho humano. Sousa (2002, p. 37) explica que “os raios luminosos que entram por um orifício estreito de uma câmara escura projectam, na parte oposta, a imagem dos objectos exteriores” e, análogo ao órgão humano, as partículas de luz (ou fótons) “entram pelos olhos e vão bater nas células da retina”, que concentram essas partículas e as emitem para o cérebro e, assim, a imagem é memorizada.

Talvez pela proximidade à ideia de razão que sua origem etimológica traz, as fotografias são muitas vezes entendidas como “miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (SONTAG, 2004, p. 15), ao contrário daquilo que é escrito sobre alguém ou alguma coisa e de outras manifestações manuais, como a pintura, que são claramente vistos como interpretações. De forma similar à imagem, a fotografia não se dissocia de seu referente, ou seja, do objeto que está representando, e leva também a característica de dualidade. E, ainda de forma semelhante, tem a morte inerente à sua estrutura. Quando se fotografa alguém ou algum momento, cria-se uma espécie de imortalidade, pois mesmo após o fim desse momento ou até mesmo após a morte da pessoa retratada, a foto sobrevive (SONTAG, 2004).

### **A dor na fotografia jornalística**

O fotojornalismo nasce de uma relação com a guerra. As guerras, seja por seu caráter sedutor, seja pela informação, se tornaram alvo do olhar de jornalistas e editores durante o século XIX (SOUSA, 2000, p. 33). Sontag (2003) afirma que as primeiras fotografias de guerra, na Guerra da Criméia e na Guerra Civil Americana, assim como em

todas as outras até a I Guerra Mundial, não mostram o terror e o combate. Pelo contrário, exibem a “falsa guerra”, segundo Sousa (2000, p. 34), “a guerra vestida com a sua auréola de heroísmo e de epopeia”. Ambos os autores inserem a culpa na falta de equipamento adequado, como câmeras leves e baterias com maior duração.

Depois que as limitações técnicas são superadas, o fotógrafo pode chegar perto das batalhas e fazer closes das vítimas (SONTAG, 2003, p. 22); começa o que Sousa (2000, p. 36) denomina de “estética do horror”. Sontag (2003, p. 37) cria o termo “iconografia do sofrimento” e sustenta que “os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como frutos da ira, divina ou humana”.

O horripilante nos convida a ser ou espectadores ou covardes, incapazes de olhar. Aqueles que têm estômago para olhar representam um papel autorizado por numerosas e célebres representações de sofrimento. O tormento, um tema canônico da arte, é não raro representado nas pinturas como um espetáculo, algo contemplado (ou ignorado) por outras pessoas. Subentende-se: não, isto não pode ser evitado – e a mistura de observadores atentos e desatentos sublinha essa ideia. (SONTAG, 2003, p. 39).

Sontag (2003) atribui aos sofrimentos da população diante de um exército o início da representação das dores “como algo para ser deplorado e, se possível, suprimido.” (SONTAG, 2003, p. 39). Pode-se dizer, portanto, que se iniciam nas guerras as imagens de sofrimentos e, desta forma, “o relato das crueldades da guerra é construído como um ataque à sensibilidade do espectador.” E, “enquanto a imagem, como toda imagem, é um convite ao olhar, a legenda, na maioria das vezes, insiste na dificuldade exatamente de olhar.” Assim, “uma voz, supostamente do artista, atormenta o espectador: você suporta olhar para isto?” (SONTAG, 2003, p. 41).

Um dos elementos que aparece muitas vezes em fotografias tiradas durante a guerra é o sangue. Baitello (2006, p. 7) mostra que o homem arcaico já apresentava certo enigma em volta do paradoxo do sangue. Paradoxo este que se explica pela oposição da etimologia latina, de *sanguis* (que é o sangue que corre) e *cruor* (que significa o sangue derramado e coagulado). Desta forma, pode-se dizer que existem dois tipos de sangue: o sangue vermelho, fresco e invisível quando vivo; e o sangue negro, seco e visível quando morto. Desde os primórdios, através das pinturas rupestres e sepultamentos, o homem paleolítico representava de diferentes maneiras essas cores, o que possibilitou o melhor entendimento das representações de sangue.

Ainda de acordo com Baitello (2006), o sangue que era impresso através da tinta das rotativas tinha um poder maior de penetrar a cabeça daqueles que o observaria. Isso era possível através do processo de imaginação, “como criação e processamento de imagens endógenas”, que “se transfigurava em comoção e paixão.” (BAITELLO, 2006, p. 11). Já aquelas representações de sangue através de alguma tela de imagem não teriam tamanho impacto, pois, assim como a luz que as tornam visíveis se vai, as imagens também se vão, “não deixando tempo e espaço para a compaixão”. Baitello (2006) afirma que estas imagens que contêm dor e sangue e que dependem da luz e da tela para existir provocam mais anestesia do que compaixão.

E o que pode estar mais próxima à dor e ao sofrimento que a morte? “Captar uma morte no momento em que ocorre e embalsamá-la para sempre é algo que só as câmeras podem fazer [...]” (SONTAG, 2003, p. 52); é por isso que fotografias que flertam com a morte, ou tiradas instantes antes de alguém morrer, principalmente em guerras, são altamente reproduzidas e admiradas. Entretanto, não é todo morto que pode ou deve ser mostrado. É por este motivo que as imagens que melhor representam as guerras, de corpos feridos, “são de pessoas que aparentam ser mais estrangeiras e, por conseguinte, pessoas que têm menos possibilidade de ser conhecidas”. (SONTAG, 2003, p. 54). Quando os cadáveres são de pessoas com maior proximidade ao local, Sontag (2003) confirma que o fotógrafo deve manter-se mais discreto. Resumidamente, “com relação aos nossos mortos, sempre vigorou uma proibição energética contra mostrar o rosto descoberto”, mas “quando se trata dos outros, essa dignidade não é tida como necessária.” (SONTAG, 2003, p. 61). Sontag (2003) conclui o pensamento ao dizer que

A exibição, em fotos, de crueldades infligidas a pessoas de pele mais escura, em países exóticos, continua a promover o mesmo espetáculo, esquecida das ponderações que impedem essa exposição quando se trata de nossas próprias vítimas da violência; pois 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. Porém, sem dúvida, o soldado talibã ferido que implora pela sua vida, cuja sorte foi mostrada com destaque em *The New York Times*, também tinha esposa, filhos, pais, irmãs e irmãos, alguns dos quais podem, um dia, topar com fotos coloridas do seu marido, pai, filho e irmão ao ser massacrado – se é que já não as viram. (SONTAG, 2003, p. 63).

Fica clara, pois, a distinção que o homem ocidental faz da dignidade e do sofrimento dos “outros” e dele próprio. Sontag (2003, p. 80) diz que “podemos nos sentir obrigados a olhar fotos que recordam graves crimes e crueldades”, mas a verdade é que “deveríamos

nos sentir obrigados a refletir sobre o que significa olhar tais fotos, sobre a capacidade de assimilar efetivamente aquilo que elas mostram.”

### **A binaridade na Fotografia de mortos**

Para a compreensão dos critérios utilizados para análise, é necessária a exposição de conceitos utilizados pela Semiótica da Cultura e Teoria da Mídia. Se voltar às origens, cultura vem do latim de raiz *cultus* (cultivo e culto). Bystrina (1995, p. 3) entende por cultura “todo aquele conjunto de atividades que ultrapassa a mera finalidade de preservar a sobrevivência material” e acrescenta que “a cultura é pela cultura”, ou seja, ela existe por si. Sendo assim, pode-se dizer que cultura é o conjunto de todos os textos: “todas as obras de arte, rituais, mitos [...]”. Estes conceitos provêm de estudos da chamada Semiótica da Cultura, que “pretende investigar como os processos culturais, como o cerne germinador da cultura – que é em essência artístico – opera em todas as épocas culturais.” (BYSTRINA, 1995, p. 21). É importante entender que a Semiótica da Cultura não é essencialmente ciência estética ou artística, mas pretende contribuir com um olhar diferente e original para algumas questões que envolvem textos culturais.

Segundo Bystrina (1995, p. 2), divide-se o texto em três categorias de acordo com sua função predominante. São eles: textos instrumentais, cuja função é atingir um objetivo técnico e cotidiano; textos racionais, que tem a lógica como fator principal; e textos criativos e imaginativos, cujos exemplos são os mitos, rituais, ideologias, ficções, obras de arte etc; são esses textos que se situam no centro da cultura humana e servem também para manter sua sobrevivência psíquica, além de física e material. São os textos criativos e imaginativos que interessam neste momento.

Dentro dos textos existem códigos que podem ser percebidos. São três tipos de códigos principais, segundo Bystrina (1995, p. 4): primários, secundários e terciários. Os códigos primários conseguem transmitir informação, mas não conseguem produzir signos, “são códigos que regulam toda informação presente no organismo e, portanto, na vida biológica.” (BYSTRINA, 1995, p. 3). Já os códigos secundários geram as regras para a composição de textos, são os códigos da linguagem e tem mais relação com técnica, motivo este que o impede de ser visto como cultura. São os códigos terciários que vão compor a questão primordial da Semiótica da Cultura, sendo eles também conhecidos como códigos culturais, que habitam os textos terciários, onde se pode localizar a imagem e a fotografia.

Visto que é este o código responsável pelas questões que circundam a cultura, se faz importante o conhecimento de sua estrutura. O autor (1995) define que existem três características básicas que compõem os códigos terciários, sendo elas a binariedade (ou binaridade), a polaridade e a assimetria. A binariedade é também definida como dualidade e a percepção dessa característica se deu por meio da observação daquilo que Bystrina (1995, p. 6) chama de primeira realidade, que é o mundo físico. Essa parte da estrutura dos códigos culturais é composta por oposições e se desenvolveu a partir de uma oposição que era considerada a mais importante no início de nossa cultura, a vida/morte. A partir dela, outras muitas puderam ser observadas, como céu/terra, espírito/matéria, direita/esquerda, alto/baixo etc. Percebe-se, portanto, que as oposições duais são organizadas em pólos e a eles são atribuídos os valores positivo e negativo.

Bystrina (1995) afirma que desde o início da existência o homem passa a demarcar esses valores, começando por situações desagradáveis, pois “onde não existe perigo não há sinal, não há desafio.” (BYSTRINA, 1995, p. 6). Só pode ser sinalizado, portanto, aquelas ideias ou objetos que possuem seu pólo negativo. Por exemplo, partir da oposição vida/morte, pôde-se perceber o valor positivo da vida, pois todo ser vivo tem uma tendência à valorização e preservação da vida, em detrimento da morte, que é demarcada negativamente. A assimetria se dá justamente porque o pólo negativo é sentido com maior intensidade. Neste caso, “a morte é mais forte que a vida” e, por isso, “em todas as culturas, o homem aspira sempre a uma imortalidade, ou seja, à vida após a morte.” (BYSTRINA, 1995, p. 7). Essas reações ao claro e ao escuro e demais eixos contrários, como longe/perto, alto/baixo, dentro/fora são suscitadas pelas experiências pré-predicativas, ou polarizadas, tratadas pelo teórico da mídia Harry Pross (1980). As primeiras experiências que o homem tem na infância, com o ambiente que o rodeia, desenvolvem a base de suas percepções por meio de valores como uma forma de orientá-lo no mundo (isso é bom, isso é ruim).

Ainda sobre as oposições binárias, é preciso levantar algumas definições. Sobre a oposição luz/sombra, Franzon (2012, p. 115) sustenta que a luz é normalmente ligada ao pólo positivo (+), pois “resgata sensações de conforto e segurança”, uma vez que é associada à razão, ao equilíbrio, ao bom, tem capacidade de aliviar o medo e dar vida. Ao contrário, a sombra provoca o medo, lembra o perigo, o desconhecido, a morte. Ainda sobre essa contraposição,

O simbolismo da luz e da sombra é tão antigo quando a história do homem, cujas experiências foram coincidentemente marcadas pela

incidência do fenômeno natural do claro e do escuro, do dia e da noite -, criando simbolicamente uma vida movida por uma tensão entre forças opostas. (FRANZON, 2012, p. 13).

Também tão antigo quanto a história do homem, Franzon (2012, p. 70) sustenta que experiências da primeira infância demarcaram o colo adulto como um dos primeiros lugares de segurança. Surge depois a valoração positiva para aquilo que está dentro (+), também ligado à proteção e ao negativo para o que está fora (-), relacionado à insegurança e perigo.

Outra binariedade importante para o trabalho é a definida por perto/longe, que “são elementos geradores de sentido, a partir das experiências pré-predicativas.” (FRANZON, 2012, p. 119). Neste sentido, perto (+) indica pertencimento, amparo e proteção, enquanto longe (-), ainda de acordo com Franzon (2012, p. 119), resgata sensações de despertencimento e “relações frias e desconexas, algo motivado por uma desordem [...]”.

Semelhante a essas oposições, está o alto/baixo. O alto é visto de forma positiva, pois está próximo ao sol, à luz, ao paraíso e à divindade. De forma contrária, o baixo recebe carga negativa, longe da luz, perto da terra ou até mesmo do inferno (FRANZON, 2012, p. 71). Dessa forma, as binariedades vão se formando e a elas são atribuídos valores.

Importante ressaltar que “entre os pólos existem, na maior parte das vezes, amplas zonas intermediárias onde imperam a indecisão – ou a incerteza – e a plurisignificação, a plurivalência.” (BYSTRINA, 1995, p. 10). Percebe-se, pois, que o extremismo da binariedade e da polaridade é uma característica arcaica, de quando não havia o conhecimento sobre este espaço intermediário entre um pólo e outro, porém, ainda muito presente nos dias atuais e sentidos fortemente na mídia e nos textos visuais.

### **Percurso metodológico**

O percurso metodológico deste trabalho se fundamenta a partir de uma metodologia criada por um grupo da *Universidad de Beira Interior Colvilhã* e adaptada por Peres (2009), que se respalda em teorias dos estudiosos da imagem, da cultura e da mídia, Harry Pross e Ivan Bystrina. A primeira parte da análise, portanto, se atém à contextualização da fotografia, que deve informar onde ela se insere, qual seu tamanho, quem é o fotógrafo etc. A autora (idem), mais especificamente, divide esta parte em Dados Gerais (onde contém Título, Autor, Nacionalidade, Ano/procedência e Gêneros), Parâmetros Técnicos (Formato, Suporte e se é colorida ou PB) e Outras Informações (tipo de câmera, lente, legenda da foto,



reportagem na qual foi inserida etc.). Além disso, dados biográficos e críticos acerca do fotógrafo também são inseridos.

Elencam-se também, em um segundo momento, os aspectos morfológicos, ou seja, todos os componentes que formam a imagem. Depois, de que forma todos esses elementos se relacionam na superfície imagética e como a composição da mesma é feita. Por último, chega-se no denominado nível interpretativo, que se constitui por uma análise dos significados que as fotografias em questão transmitem. Todas as outras informações e análises além das técnicas podem, porém, estar em um único texto, sem a necessidade de separação por categorias ou subtítulos. Este trabalho compatibiliza com a metodologia criada por Peres (2009), que vê a análise das fotografias

[...] como um estudo de caso com o intuito de entender, de forma geral, as produções intencionais dos fotojornalistas que voltam seus esforços para o registro das condições de vida humana, das tradições de povos distantes da civilização, das diferenças culturais, de pessoas que sobrevivem baseadas em valores e crenças que não as nossas. Fotografar essas pessoas e sensibilizar por meio do olhar do outro-distante depende de escolhas e ângulos de visão muito bem definidos [...]. (PERES, 2009, p. 140-141).

Para este estudo foram escolhidas três fotografias a partir dos critérios de presença da criança em situação de fragilidade, proximidade a áreas dominadas pelo Estado Islâmico (principalmente Síria e Iraque) e autoria de fora do próprio grupo, ou seja, de fotógrafo que faça parte da mídia. Todas as imagens foram captadas, portanto, no Oriente, sob outra cultura e religião – é, portanto, um olhar da mídia sobre o outro. Não somente para expor ou deixar mais visível essas pessoas, mas para induzir reflexões e pensamentos.

A presença da figura humana, mais precisamente da criança, é também um aspecto importante. Outro critério levado em consideração foi o que Peres (2009) define como os dois momentos de leitura de uma imagem. O primeiro momento é ligado “às possibilidades do sentir, a ‘primeira impressão’, quando o leitor se deixa tocar pela imagem, na qualidade da sensação inicial, aquilo que a fotografia nos faz sentir ‘de cara’”. O segundo momento é aquele que pede atenção “na relação de categorias, tentando encontrar, em níveis profundos, os devidos significados”. Este paper vai ser concentrar na análise das categorias.

As três fotografias analisadas são de um ensaio submetido à categoria Notícias Gerais do *World Press Photo* e vencedor do 2º lugar na subcategoria Histórias. O contexto em que foram fotografadas é de conflitos na Síria; mais especificamente na cidade de

Douma, na província de Damasco, que foi constantemente bombardeada por ser considerada a fortaleza da oposição (já que vive uma guerra civil).

### **Análise da Foto 1: Vida/Morte – Adulto/Criança**



#### Dados Gerais

Título – *Douma's children* (crianças de Douma [tradução nossa]). Legenda – *A man cradles the body of his daughter, killed in an air raid* (Um homem segura cuidadosamente o corpo de sua filha, morta em um ataque aéreo [tradução nossa]). Autor – Abd Doumany. Nacionalidade – Síria. Ano/procedência – 24 de agosto de 2015. Gênero – Fotojornalismo

#### Dados biográficos do fotógrafo

Em virtude de todas as fotos pertencerem a um mesmo ensaio, portanto um mesmo fotógrafo, este item em específico não terá a necessidade de aparecer em todas as fotografias. Dito isto, o autor em análise tem o nome de Abd Doumany, tem 25 anos, nascido em Damasco, na Síria, e sediado em Douma. Doumany começou tirando fotos pelo Iphone da situação de seu território, depois passou a usar uma câmera digital e foi aperfeiçoando as técnicas, já que não tem estudos de fotojornalismo. Ele iniciou a carreira em 2013 como fotógrafo da Reuters. Hoje, Abd Doumany é fotógrafo freelancer e trabalha para a Agência France-Presse. Ele também é paramédico voluntário, uma vez que deixou de lado os estudos de medicina para tentar documentar o que está acontecendo em seu país.

Em 2015, ele ganhou em segundo lugar a premiação China International Press Photo Contest, na categoria Notícias de Guerra e Desastre. Em 2016, Abd venceu em primeiro lugar a premiação Pictures of the Year International, na categoria Notícias Locais. Em

2016, venceu a categoria Foto do Ano na 2ª Premiação de Fotografia de Istambul. O que todos os prêmios por ele vencidos têm em comum é a presença da criança síria. Desta forma, Abd Doumany busca expor como a criança síria está diante do cenário de violência.

### **Análise das categorias: Vida/Morte – Adulto/Criança**

A partir da observação da fotografia, podem-se extrair algumas binariedades, ou oposições, como vida/morte e velho/novo, conforme as teorias de Bystrina (1995). Percebe-se que a vida tem (desde os primórdios) carga positiva, enquanto a morte carrega o valor negativo. Quanto ao adulto/criança, o positivo deveria ser a criança, símbolo de pureza e com uma vida para viver, e o negativo o adulto, que está mais próximo à morte. O novo, caracterizado pela criança, no início da vida (positivo) sendo vencido pela morte (negativo) gera uma assimetria. O que há entre os dois pólos, independente de sua valoração, é a plurivalência, onde fica a indecisão, de acordo com Bystrina (1995). Neste caso, o que está nesta “zona intermediária” é a dor.

O homem que, mesmo sabendo que a filha não está mais ali, continua “ninando-a” enquanto seus olhos estão direcionados para ela, que na verdade é a imagem dela. Kamper (2002) diz que o homem cria a imagem para tentar vencer o medo da morte. Se retomada a origem da própria palavra “imagem”, chega-se à interpretação de que é uma tentativa de manter viva a pessoa que já se foi, como diz Baitello (2012), fazer presente o ausente.

O sangue suscita algumas reflexões sobre seu significado. Baitello (2006) diz que o sangue, quando visível, é morto, portanto negro, seco, derramado e coagulado. A fotografia mostra, porém, um sangue vermelho, principalmente na região do rosto, indicando que a foto foi tirada em momento próximo à morte, já que o sangue ainda não se tornara negro. O sangue fresco, vermelho e quase vivo simboliza a vida da criança que foi tirada antes da hora. Baitello (2006) ainda afirma que o sangue visto através de uma tela gera mais anestesia do que compaixão, principalmente pelo tempo que a própria imagem fica visível.

A partir da Iconografia do Sofrimento, termo criado por Sontag (2003), sabe-se que um dos sofrimentos considerados dignos de serem representados é aquele fruto do ódio humano, introduzindo uma carga emocional e sensível à fotografia. Essa foto, que “flerta” com a morte, é de certa forma sedutora, mas ao mesmo tempo difícil de olhar, mesmo na era da visualidade. É uma imagem que mostra o efeito da guerra e, sendo o fotógrafo sírio, em seu próprio território, o usual seria ter discrição. Porém, percebe-se que o rosto da criança não está coberto. Por outra perspectiva, sabe-se que o Ocidente, como lembra

Sontag (2003), só vê o outro como alguém para ser visto, e não como alguém que também vê. A chance de familiares da menina ver essa fotografia é grande. E o olhar ocidental vê somente a criança do outro, morta.

### **Análise da Foto 2: Luz/Sombra – Dentro/Fora**



#### Dados Gerais

Título – *Douma's children* (crianças de Douma [tradução nossa]). Legenda – *An injured child awaits treatment in a Douma hospital, following an airstrike* (Uma criança machucada espera por tratamento em um hospital de Douma, na sequência de um ataque aéreo [tradução nossa]). Autor – Abd Doumany. Nacionalidade – Síria. Ano/procedência – 02 de fevereiro de 2015. Gênero – Fotojornalismo

#### **Análise das categorias: Luz/Sombra – Dentro/Fora**

Esta fotografia, por se tratar de um retrato, exige uma observação mais atenta para que se encontre binariedades. Analisando o rosto do menino, percebe-se que há regiões que concentram bastante luminosidade e outras que não estão muito iluminadas. Além disso, como o rosto está branco, o contraste que o vermelho do sangue faz é forte. Desta forma, toma-se a oposição luz/sombra. A fonte de luz está à esquerda da foto, iluminando praticamente todo o lado esquerdo do rosto da criança, a partir da perspectiva do observador. A parte direita do rosto tem várias regiões que estão na sombra, inclusive a maior parte do pescoço e toda a orelha dele. Ambos os olhos estão na sombra.

Toma-se, portanto, a luz como positivo (+) e sombra como negativo (-), pois, como lembra Franzon (2012), a luz resgata sensações de progresso, conforto, segurança e remete

à vida, à razão e ao bom; enquanto a sombra é vinculada ao medo, ao mal, ao perigo e à morte. A luz que ilumina grande parte do rosto, portanto, simboliza a vida que ainda está lá. A sombra, que está principalmente nos olhos do garoto (cuja expressão é bem marcada), mostra o medo, a morte simbólica da esperança e o perigo. Tudo indica que a luz, elemento que traz conforto e alivia o medo, vem de fora. Aqui, pode-se extrair mais uma oposição: dentro/fora. O dentro (+), que deveria transmitir segurança, está com valor inverso, pois o medo, o desespero e a insegurança estão ali. O fora (-), que deveria ser o lugar de insegurança, é onde está a luz, a esperança. Espera-se uma ajuda que vem de fora, seja militar, filantrópica ou espiritual.

Apesar de iluminado, o rosto está coberto de sangue. Este sangue é do tipo vermelho, vivo, fresco, que não deveria estar visível. A lembrança é de tinta vermelha. Esta “tinta” escorre abaixo dos olhos e deixa um rastro que se assemelha à lágrima. Todos os elementos desta fotografia levam à dor do menino. O olhar fixo na lente da câmera traz a sensação de que o observador está, na verdade, sendo observado. O garoto está olhando para aquele que olha a fotografia. E é um olhar pedindo socorro. É um dos motivos que a tornam difícil de ser contemplada e, quanto antes a imagem desaparecer, melhor. Simboliza este sentimento quando Sontag (2003, p. 41) diz que “uma voz, supostamente do artista, atormenta o espectador: você suporta olhar para isto?”.

### **Análise da Foto 3 – Horizontal/Vertical e a textura da morte**



Dados Gerais

Título – *Douma's children* (crianças de Douma [tradução nossa]). Legenda – *Bodies of the dead are laid out on the ground, following an airstrike on a marketplace which the SOHR*

*says lead to at least 80 fatalities and some 200 injured.* (Corpos de gente morta estão arranjados no chão, na sequência de um ataque aéreo em um supermercado, que segundo o Observatório Sírio de Direitos Humanos, deixou pelo menos 80 mortos e 200 feridos [tradução nossa]). Autor – Abd Doumany. Nacionalidade – Síria. Ano/procedência – 16 de agosto de 2015. Gênero – Fotojornalismo

### **Análise das categorias - Horizontal/Vertical e a textura da morte**

A última fotografia selecionada é provavelmente a mais difícil de olhar. São corpos de crianças empilhados junto a corpos de jovens e adultos. Imediatamente remete a fotografias da Alemanha nazista que ficaram guardadas no imaginário. Neste caso, foi possível identificar as oposições vertical/horizontal e vida/morte, que estão intimamente relacionadas, além da presença marcante do sangue coagulado.

A vertical, assim como a vida, está mais próxima do céu, da luz, do paraíso; portanto, recebe valor positivo (+). Já a horizontal faz ligação com a morte, o que está deitado, no chão, longe da vida e do alto, portanto é negativa (-). Todas as pessoas mortas estão na horizontal (-), enquanto aqueles que estão observando ou cobrindo os corpos estão na vertical (+), vivos e praticando alguma ação. O sangue negro e coagulado, já morto, é bem marcado em todos os corpos que estão no chão. Desta vez, o sangue, bem visível, sugere e confirma a morte dessas pessoas.

Todos os rostos estão descobertos, apesar de ser incomum, e aqueles do primeiro plano podem ser até mesmo identificados. Esta fotografia é direcionada aos países de fora, podendo ser extraídas diversas mensagens. Até porque provavelmente grande parte da família dessas pessoas também deve estar morta. É um momento eternizado que mostra claramente o que a guerra e o próprio homem fazem com outros homens (e mulheres, crianças, idosos). É esse ódio que Sontag (2003) identifica como digno de ser representado em sua iconografia do sofrimento.

Esta fotografia é o próprio “ataque à sensibilidade do espectador” (SONTAG, 2003, p. 39). Mas quando Sontag (2003) afirma que as fotografias captadas em países exóticos, mostrando crueldades vividas por pessoas de pele escura, promovem um grande espetáculo, ela pressupõe o mesmo que Baitello (2006) sugeriu: não existe mais compaixão. O incômodo de olhar uma fotografia como esta ainda está lá, mas não existe nada além dele.

A conclusão retoma parte do que já foi dito durante a argumentação teórica: “podemos nos sentir obrigados a olhar fotos que recordam graves crimes e crueldades”, mas

a verdade é que “deveríamos nos sentir obrigados a refletir sobre o que significa olhar tais fotos, sobre a capacidade de assimilar efetivamente aquilo que elas mostram.” (SONTAG, 2003, p. 80). É preciso buscar a retomada dos sentidos, sensações, paixões, compaixões, sensibilidade e humanidade, para então construir um olhar mais humanitário, um olhar que enxerga o outro, um olhar que olha, enxerga e sente.

## REFERÊNCIAS

BAITELLO Jr., Norval. **Incomunicação e imagem**. In: BAITELLO, N.; CONTRERA, M. S.; MENEZES, J. E. O. (Org.). Os meios da incomunicação. São Paulo: Annablume, 2005

BAITELLO Jr., Norval. **O pensamento sentado**: Sobre glúteos, cadeiras e imagens. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2012.

BAITELLO JR., Norval. **Volatização do sangue**: Tipografia e imagem mediática, jogos e guerras, animação e anestesia, orientação e ocidentação. Biblioteca do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia – CISC, 2006.

BAITELLO Jr., Norval; CONTRERA, Malena. **Na selva das imagens**: algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação. Inter.Ação.com, São Paulo, nº 5, volume I, ano IV, dezembro de 2006.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos da semiótica da cultura**. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Pesquisas em Semiótica da Cultura e da Mídia, 1995.

DUARTE, Marcia Yukiko Matsuuchi. **Estudo de caso**. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação. São Paulo: Atlas, 2005.

KAMPER, Dietmar. **Estrutura temporal das Imagens**. Ghrebh-: revista digital do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. São Paulo, Numero 1, Outubro de 2002.

FRANZON, Erica Cristina de Souza. **Luz e sombra, mostrar e esconder**: os efeitos de sentido e as estratégias da imagem fotográfica em Magnum in Motion. Bauru, 2012.

PERES, Rafaella Lopes Pereira. **Os olhos no outro**: estudo da sensibilidade na imagem fotográfica de pessoas de diferentes culturas. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Bauru, 2009.

PROSS, Harry. **Estructura simbólica del poder**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. 177 p.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo** - Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto, 2002.