

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

GABRIELA DI BELLA

EDU MARTINS TEM QUE MORRER

O caso do fotógrafo falso que
expôs as feridas das novas mídias

**SÃO PAULO
2020**

GABRIELA DI BELLA

EDU MARTINS TEM QUE MORRER:

O caso do fotógrafo falso que expôs as feridas das novas mídias

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Inês Carlos Magno.

SÃO PAULO
2020

GABRIELA DI BELLA

EDU MARTINS TEM QUE MORRER

O caso do fotógrafo falso que expôs as feridas da nova mídia

Dissertação de Mestrado apresentado à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Inês Carlos Magno.

Aprovado em ----/-----/-----

Nome do orientador

Nome do convidado

Nome do convidado

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

543e Di Bella, Gabriela
Edu Martins Tem que Morrer, O caso do falso fotógrafo
que expôs as feridas das novas mídias / Gabriela Di Bella. -
2020.
107f. : il.; 30cm.

Orientador: Maria Inês Carlo Magno.
Dissertação (Mestrado em Mestrado em Audiovisual) -
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2020.
Bibliografia: f.105

1. fake fotografia. 2. fake news. 3. redes sociais . 4.
pós-verdade. 5. superreprodutibilidade técnica.

CDD 302.2

Aline Ferreira de Oliveira - CRB 8/9601

Para minha mãe

"Si não existía a verdade, também não existía a mentira"
Kellyanne Conway, chefe de imprensa de Donald Trump

“Estamos olhando em frente vendo sombras
e acreditando que elas são a realidade”
José Saramago, no documentário
“Janela da Alma”.

Agradeço em especial à minha mãe pelo apoio de sempre, à CAPES, à Universidade Anhembi Morumbi pela bolsa sem a qual este trabalho de pesquisa não teria sido possível, à coordenação da pós-graduação em audiovisual, à minha orientadora Maria Inês e sua paciência e bom humor, aos meus amigos que me apoiaram e ajudaram nesta jornada e a todos envolvidos no caso que aceitaram falar comigo.

RESUMO

O caso do falso fotógrafo Eduardo Martins (personagem que enganou veículos midiáticos de diversos países) serve de ponto de partida para o debate a respeito da internet e das redes sociais como plataformas capazes de “conectar o mundo” e, paralelamente, de abrir brechas para o advento de personagens fictícios que ganham formas reais. Também, para uma reflexão sobre como os preceitos do século XX acerca da atividade de fotojornalistas, construídos pela própria mídia, são capazes de criar armadilhas para ela mesma.

A partir da história da fotografia – que nasceu e ainda vive sob a mística de ser uma reprodução exata da realidade – disserto sobre o futuro das mídias e sobre o quanto o excesso de imagens (numa era de *superreprodutibilidade* técnica) e o uso de novas tecnologias afeta mentes e comportamentos humanos. Para isso será utilizada a pesquisa teórica a partir da visão de filósofos da imagem, especialistas em mídia, *fake news* e persuasão nos tempos de internet, e, também entrevistas com editores, fotógrafos e pessoas que, de algum modo, estiveram envolvidos nesta brecha. Essas entrevistas foram gravadas em vídeo e áudio e ganharão a forma de um documentário a ser apresentado junto com o trabalho.

Palavras-chave: Edu Martins, Fake Fotógrafo, fotografia, pós-verdade, superreprodutibilidade técnica, redes sociais.

ABSTRACT

The case about the fake photographer Eduardo Martins (a character who deceived media from different countries) is a starting point for the debate around the Internet and social networks as platforms that are capable of “connecting the world” and which, at the same time, clear the path to the advent of fictional characters that take on real form. Additionally, it allows for a reflection about how the 20th Century precepts on the activity of photojournalists are construed by the very media that ends up creating traps for itself.

Building on the History of Photography – which was born under the mystique of being an exact reproduction of reality and is still regarded as such –, the future of the medias, and how the excess of images (in the era of the super technical reproducibility) and the use of new technologies affect human minds and behavior is also discussed. To this end, a research on theories from the vision of image philosophers and specialists in media, fake news, and persuasion in the times of the Internet will be used, as well as interviews with editors, photographers, and people who were somehow involved in the Eduardo Martins case. The interviews are being recorded on video and audio, and will become a documentary to be presented along with the monograph.

Key-words: Edu Martins, fake photographer, photography, pos truth, super technical reproducibility, social networks.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Reprodução do perfil de Eduardo Martins no Instagram.....	15
Figura 2. Coluna no site Waves na qual Fernando Costa Netto apresentava o fotógrafo Eduardo Martins.....	16
Figura 3. Coluna no site Waves na qual Fernando Costa Netto expressou sua decepção ao descobrir que o fotógrafo não existia.....	17
Figura 4. Foto do grupo Islâmico ISIS, de autoria de Daniel C. Britt publicada na capa do site do Wall Street Journal como se fosse de Edu Martins.....	18
Figura 5. Foto de Edu Martins teoricamente com capacete azul da ONU ao lado de um "colega de trabalho" no Instagram.....	18
Figura 6. O perfil de Eduardo Martins anunciando que ele estava de férias na Austrália, os comentários são elogiosos a sua beleza física.....	19
Figura 7. Fotografia tirada por Joseph Niépce, em 1826, pela janela de sua casa no campo de Le Gras, França.....	23
Figura 8. <i>Boulevard du temple</i> , de Louis Jaques Mandé Daguerre, considerada a primeira foto que registrou pessoas.....	26
Figura 9. Carte de visite.....	29
Figura 10. Foto de Eduardo Martins teoricamente acompanhado de um amigo músico no metro de Nova York.....	31
Figura 11. Foto de encontro do Partido Comunista de Vitor Bulla (1920).....	33 e 34
Figura 12. Lenin discursa para tropas do exército vermelho em 1917.....	34
Figura 13. “Morte de um miliciano”, foto de Robert Capa, 1936.....	35
Figura 14. Robert Capa, foto do desembarque na Normandia no Dia D.....	40
Figura 15. Reconstrução digital de folha de contato mostrando os nove negativos com imagens do Dia D de Robert Capa.....	41
Figura 16. Fotos feitas por Roger Fenton na Guerra da Criméia, 1855.....	43
Figura 17. Foto de Roger Fenton de seu assistente Marcus Sparling.....	44
Figura 18. Retrato de Ivan Istochnikov, autorretrato de Joan Fontcuberta.....	50
Figura 19. Fotos apresentadas na exposição que seriam do regime comunista e	

das quais o cosmonauta teria sido apagado.....	51
Figura 20. Edu Martins em foto na qual estaria no campo de batalha, foto que depois se descobriu que era montagem.....	52
Figura 21. Edu flipava (alterava as fotos horizontalmente) para que não fossem identificadas por softwares na busca por plágio.....	53
Figura 22. Obra de Erik Kessel 24 Hrs In Photos, 2011.....	60
Figuras, 23,24,25 e 26 Reprodução de imagens de Edu Martins no instagram	63 e 64
Figura 27 Reprodução de vídeo sobre o falso restaurante	67
Figura 28. Cliente do Private Jet Studio tira fotos em jato particular para postar nas redes sociais	68
Figura 29. Os quadrados laranjas postados por celebridades no Instagram divulgando o Fyre Festival.....	69
Figura 30 Reprodução de imagem do vídeo de divulgação do Fyre Festival publicado no youtube	69
Figura 31 Reprodução do site G1 de página no facebook na qual moradores alertavam sobre o fotógrafo.....	83
Figura 32 Página do G1 sobre o caso	83
Figura 33 Reprodução da publicação de Instagram de Bruno Gagliasso	87
Figuras 34 e 35 Ensaio Dreaming Food, de Alessio Mamo, publicada no instagram do World Press Photo	88 e 89
Figuras 36, 37 e 38 Fotos e Daniela Rossell, retratos de suas amigas ricas da elite mexicana.....	90 e 91
Figura 39 Histórico do processo de edição da imagem feito por Eduardo Martins, únicos metadados possível de serem acessados	96

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ICP - INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPPHY

ONU - ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS

WPP - WORD PRESS PHOTO

WPP - WOMEN ON PHOTOGRAPHY

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	10
<u>1 HISTÓRIAS, FOTOGRAFIA E MENTIRAS</u>	14
1.1. Era uma vez... Edu Martins.....	14
1.2 1826, o começo de tudo e a dúvida histórica	23
1.3 A técnica e modo de ver o mundo	25
1.4 A percepção da imagem como real e mentiras históricas.....	29
1.5 A criação do mito do fotojornalista	43
<u>2. EDU MARTINS E A ERA DA SUPERREPRODUTIBILIDADE TÉCNICA</u>	
2.1 A Era da <i>superreprodutibilidade</i> técnica	57
2.2 A diferença no processo fotográfico de cada era.....	61
2.3 <i>Fake imagens</i> e os meios.....	71
<u>3. O EDUARDO MARTINS DECIDIU NÃO SER</u>	75
3.1 Afinal, por que Edu Martins não era uma mulher?.....	76
3.2 Negros podem fotografar?	81
3.3 O fluxo das imagens.....	85
3.4 Siga o dinheiro... se ele existir.....	92
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102
APÊNDICE A - Fotos de Eduardo Martins	104
APÊNDICE B – Entrevistas.....	120

INTRODUÇÃO

Edu Martins foi um falso fotógrafo que conseguiu ser bem-sucedido e publicado por editores de sites do mundo todo. Ele contava uma história triste de um menino com uma infância difícil que teria superado uma leucemia na adolescência e a partir daí decidiu ganhar o mundo fotografando. Sua credibilidade se apoiava muito no fato de que ele tinha um grande número de seguidores no Instagram, em seu perfil apresentava-se como fotógrafo da Organização das Nações Unidas (ONU).

Isso abriu espaço para ele publicar fotos e matérias em veículos com alcance mundial, além de ganhar fama ao ponto de ser convidado a participar de uma grande exposição que reuniu grandes fotógrafos de guerra brasileiros. É nesse panorama que soma uma herança mítica imaginária associada às novas técnicas que permitem uma distribuição de imagens praticamente imediata após a sua criação, que surge esta personagem. Um avatar de fotógrafo, criação de alguém, um homem ou mulher (ou grupo de pessoas), não se sabe com certeza ainda, mas que terminou por enganar tanto o público em geral como profissionais especializados.

Para apreender como e por que foi possível a criação de tal personalidade retomo as teorias de Walter Benjamin e os estudos desenvolvidos sobre as imagens técnicas e sua reprodutibilidade, em

especial ao alerta sobre como essa reprodução técnica mudaria o relacionamento humano com as obras de arte em geral e as imagens em particular. Afinal, a reprodutibilidade da arte que antes dava, por exemplo, valor a fotografia agora, com o advento da fotografia digital, foi transferida para o fotógrafo pois é possível reproduzir mil vezes as fotos mas não o fotógrafo. Também podemos retomar as análises de Marshall McLuhan, e como ele compreendeu que os meios são a mensagem, um pensamento que retorna com força quando focamos para um mundo que vive hoje essencialmente conectado pela internet.

Se considerarmos que as novas técnicas e os novos meios permitem a conexão entre pessoas e mundos pelas redes sociais, - tais como internet, Instagram, Facebook - ao mesmo tempo abrem brechas e dão aval para que tipos de personalidades *fakes* se proliferem num mundo digital e acabem ganhando formas reais como o caso do fotógrafo Eduardo Martins.

Para compreendermos melhor essa sociedade guiada pelas *fake news* num mundo de "pós-verdade" recorro às análises do jornalista inglês Michael D'Ancona e também o cartunista e especialista em persuasão e ressonância cognitiva Scott Adams, os escritos da crítica e jornalista Michiko Kakutani sobre a morte da verdade e a obra de Joan Fontcuberta, fotógrafo e artista que vem desde os anos 1980 apresentando trabalhos que questionam todo este sistema, é que proponho uma pesquisa e investigação sobre a personagem e as imagens fotográficas criadas e disseminadas nas redes sociais e seus efeitos.

A partir dessa história e das questões relativas especificamente às imagens fotográficas iniciei os estudos referentes as controvérsias que acompanharam a fotografia desde suas origens, - mentiras, montagens, colagens e outros tipos de manipulação. Nesse percurso, foram importantes o levantamento histórico de Boris Kossov sobre a criação da fotografia, e como a narrativa europeia se sobrepôs à brasileira, país onde a técnica também teria sido criada e, inclusive registrada antes do que na França.. Um questionamento que caminha junto com o revisionismo e a pesquisa histórica do

professor espanhol José Manuel Susperrigui e do crítico A. D. Coleman que colecionam evidências de que Robert Capa teria montado ou até mesmo mentido sobre o crédito de algumas das suas mais famosas e icônicas imagens. Entre os teóricos também retomei os conceitos sobre quanto o excesso de imagens e o uso das novas tecnologias afeta as mentes e o comportamento da sociedade. Susan Sontag, que os lembra que o excesso de imagens também leva à indiferença em relação a elas e André Ruillé, com a diferenciação entre o fotojornalismo documental e a arte no campo fotográfico. E, também a filosofia de Vilém Flusser e a superação ou não da técnica pela mão humana.

Além da bibliografia especializada para entender melhor o contexto atual e o fotógrafo falso realizei entrevistas com alguns profissionais da área, alguns deles chegaram a ser enganados por esse personagem, ou seja, que estiveram diretamente envolvidos no caso. Serão apresentadas entrevistas com o fotógrafo Daniel C. Britt, que teve suas fotos roubadas e usadas por quem criou Eduardo Martins; o surfista australiano Max-Hepworth-Povey de quem Edu se apropriou "da imagem", copiando seu rosto e corpo em fotos no campo de batalha e no Instagram; o fotógrafo e editor Fernando Costa Netto, que foi o primeiro a denunciar para o mundo que Edu não existia publicando um texto com o título: "Edu Martins Morreu", - que inspira o título deste trabalho - e o também fotógrafo Ignácio Aronovich, que descobriu como este personagem alterava as fotos para não ser descoberto por softwares anti-plágio e cópias.

Outro aspecto nessa pesquisa é um olhar sobre o mercado editorial em diversos panoramas, econômico, social, político do mercado fotográfico atual e o quanto isso influencia nas escolhas editoriais. Assim como, a diminuição e o corte de pessoal das redações – o que praticamente eliminou a presença da figura do editor de fotos facilitando a publicação de materiais que não são bem avaliados e, também o quanto a influência de novas medidas – como número de seguidores no Instagram – tornaram mais fácil ludibriar tanto editores profissionais como leitores.

Este estudo que teve como ponto de partida o caso de Eduardo Martins começa focando a

história da fotografia, técnica que nasceu e vive até hoje sob a alcunha da reprodução exata da realidade, portanto, automaticamente associada à verdade (ao menos pelo senso comum). A partir deste histórico examino a formação do imaginário do que é ser fotojornalista e a criação de um personagem mítico em torno dos fotógrafos de guerra pelo mercado editorial, em especial no ocidente (EUA e Europa. Num segundo capítulo discuto a era da *superreprodutibilidade* técnica e como isto abriu as lacunas nas quais foi criado tal personagem. Num terceiro momento parto da premissa dada pelo próprio Eduardo Martins: homem, fotógrafo, loiro, olhos azuis, surfista, ativista social, para questionar o porquê destas escolhas na hora de criar este avatar de fotógrafo. E se ele fosse uma mulher e negra?

Junto com essa pesquisa será apresentado um documentário sobre essa busca por quem foi Edu Martins. Um personagem virtual que virou uma investigação da Polícia Federal e abalou a credibilidade de veículos de mídia do mundo inteiro quando estes descobriram que haviam publicado matérias e fotos de um fotógrafo que era na verdade um personagem de ficção. Um personagem que, independentemente de quem o criou, foi capaz de revelar muito sobre as feridas que existem numa sociedade guiada pelas redes sociais e como, talvez, será o futuro desta mesma sociedade.

Nota: Neste trabalho, para efeitos práticos de escrita e auxiliar na leitura, iremos considerar a pessoa que criou Edu Martins como "ele" afinal era assim que se identificava essa pessoa, como um homem. Apesar de sabermos, claramente, que este personagem pode ter sido tanto um homem como uma mulher ou um grupo de pessoas.

1. HISTÓRIA, FOTOGRAFIA E MENTIRAS

1.1 Era uma vez... Eduardo Martins

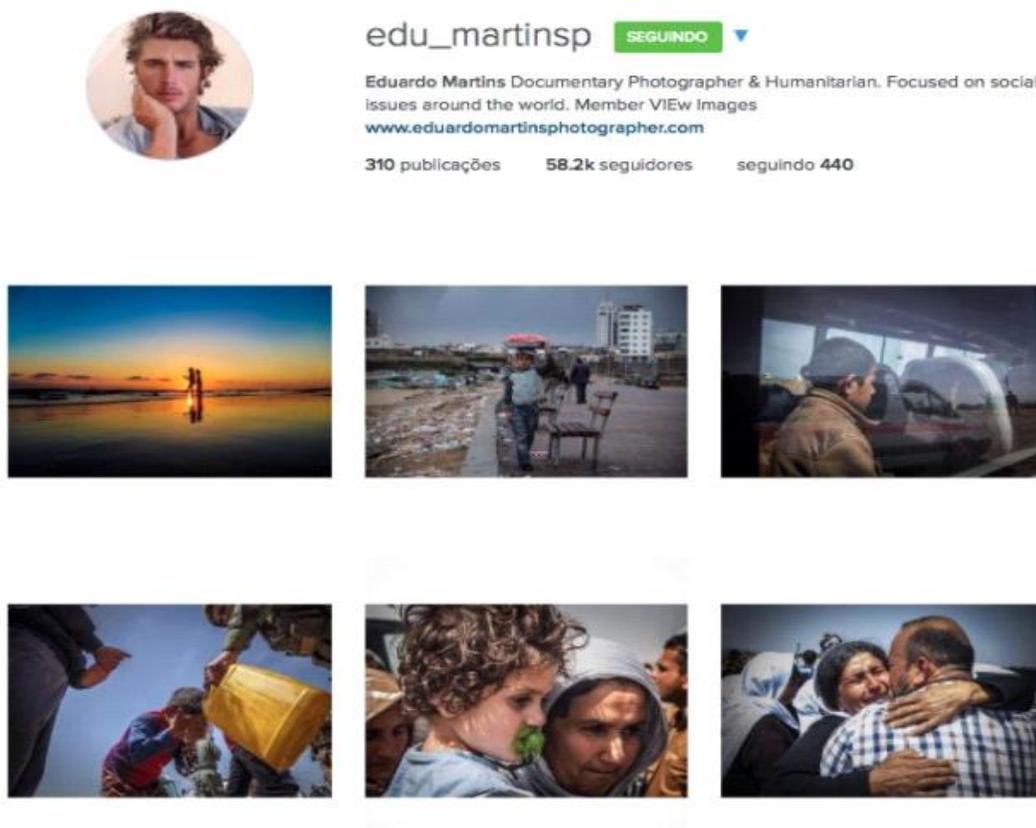
Era uma vez, em um mundo conectado pela internet, um jovem de 32 anos chamado Eduardo Martins, mais conhecido como Edu Martins. Fotógrafo e surfista ele viajou pelo mundo registrando guerras, conflitos e crises humanitárias. Entre os 18 e 25 anos este jovem – loiro de olhos azuis, corpo musculoso, com tez europeia, mas de origem latina –, lutou contra a leucemia e foi esta luta contra o câncer que o fez acordar para a vida e lhe deu vontade de conhecer outros lugares no mundo. Edu então, mudou-se para Paris e depois Nova York onde vive hoje. Deste modo conseguiu um trabalho cobrindo conflitos para a ONU e descobriu o que queria realmente fazer na vida: ser fotógrafo de guerra.

A partir daí Eduardo Martins trilhou uma vida de atos heroicos. Tornou-se mais conhecido após uma cobertura do conflito em Mosul, no Iraque, onde ele decidiu ficar mesmo quando a cidade estava sobre o controle do grupo terrorista Estado Islâmico (ISIS). Contava que uma vez largou a câmera para ajudar um garoto que tinha sido atingido por um coquetel molotov em meio a uma batalha em Bagdad. Além disso, Eduardo Martins narrava que dedicava seu tempo livre para dar aulas de graça de surfe para crianças carentes na Faixa de Gaza.

Eduardo era “Ô” cara. Um fotógrafo que, ainda que não fosse fisicamente conhecido por editores e colegas jornalistas, teve "suas" fotos, matérias e perfis pessoais (sobre sua vida e carreira) publicados em diversos veículos pelo mundo como a revista Vice, a rede inglesa BBC News, a agência Getty Images³ (uma das maiores agências de fotografia do mundo) e o The Wall street Journal (jornal com sede em Nova York). Para completar, ele possuía (verdadeiros e/ou falsos) cerca de 120 mil seguidores no Instagram.

Nota³: Revista Vice: revista impressa e um site (EUA-CAN) dedicado a temas como artes, cultura e notícias. Fundada em 1994 na cidade de Montreal, Quebec, a revista mais tarde expandiu-se para a Vice Media, que consiste em divisões que incluem uma produtora de cinema, uma gravadora e um selo editorial. British Broadcasting Corporation (BBC) - Rede inglesa pública de notícias que hoje atua em diversos países do mundo com websites, rádios e canais de televisão. Agência de Getty Images: é um banco de imagens com base em Seattle, Estados Unidos. É um fornecedor de imagens para empresas e consumidores com um arquivo de 80 milhões de imagens e ilustrações e mais de 50.000 horas de filmagens em estoque. Destina-se a três mercados: profissionais criativos, mídia e corporativos.

Figura 1. Reprodução do perfil de Eduardo Martins no Instagram.



Fonte: reprodução de imagem do perfil de Edu Martins no Instagram

Em 2017, Edu chegou a ser cogitado como um dos convidados para uma exposição coletiva no Museu de Fotografia de Fortaleza - instituição focada no tema no nordeste do Brasil. A ideia do curador da exibição era reunir uma geração de fotógrafos e guerra brasileiros que surgiu a partir de

2011. Caso isto tivesse acontecido Eduardo Martins teria suas fotos e o nome nas paredes ao lado de profissionais como Maurício Lima, vencedor do Prêmio Pulitzer (o mais importante prêmio do jornalismo internacional) de fotografia em 2015 e André Lhion ganhador da Robert Capa Gold Medal em 2012.

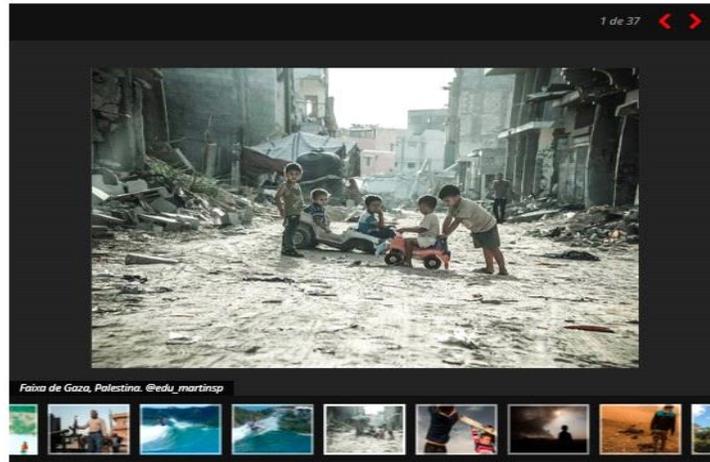
Entretanto, o que mais parecia um filme sobre a vida de um ilustre fotógrafo terminou quando, Fernando Costa Netto, - surfista, fotógrafo, ex-editor e curador da exposição em Fortaleza - decidiu dar fim a esta falsa biografia revelando ao mundo o que alguns jornalistas já desconfiavam. Em 31 de agosto de 2017, Costa Netto publicou uma coluna no site *Waves* intitulada "Edu Martins tem que morrer" na qual expunha como tinha sido uma das pessoas que foram implicadas nesta rede de acontecimentos que gerou a difusão do trabalho de um profissional que fisicamente, *na realidade*, em carne e osso, nunca existiu. Netto, que colabora regularmente para o *Waves* comentando fotografia e surf tinha postado, em 22 de junho do mesmo ano, um perfil entrevistando o personagem acompanhado de uma galeria de fotos que teriam sido feitas por ele.

Figura 2. Coluna no site *Waves* na qual Fernando Costa Netto apresentava o fotógrafo Eduardo Martins

Rosa dos Ventos

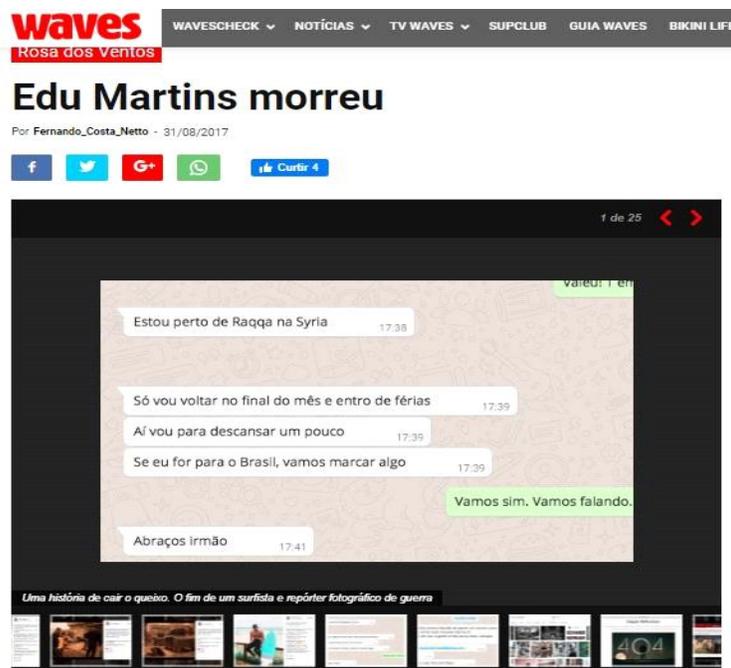
Conexão Mosul – Mentawai

Por Fernando Costa Netto - 22/06/2017



Fonte: <http://www.waves.com.br/arquivo/conexao-mosul-mentawai/>

Figura 3. Coluna no site Waves na qual Fernando Costa Netto expressou sua decepção ao descobrir que o fotógrafo não existia



Fonte: <http://www.waves.com.br/arquivo/edu-martins-morreu/>

Isto levou os outros meios envolvidos na história a admitirem publicamente que também tinham sido ludibriados pelo falso fotógrafo. Uma dessas redes foi a BBC News que, após o caso vir à tona, fez uma matéria sobre entrevistando o fotógrafo Daniel C. Britt que teve as fotos roubadas e publicadas como se tivessem sido produzidas por Edu Martins e, também o surfista que teve sua imagem (física) utilizada como sendo o "corpo" do próprio Edu. Com o título "The fake war photographer - BBC News" o vídeo, publicado em 12 de setembro de 2017, pode ser assistido neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=fzw6Sukae5I>

Figura 4. Foto do grupo Islâmico ISIS, de autoria de Daniel C. Britt publicada na capa do site do Wall Street Journal como se fosse de Edu Martins.

WORLD | MIDDLE EAST

Islamic State Seizes Territory Near Turkish Border

Advances in Northern Aleppo province force evacuation of hospital in rebel-held town of Azaz



Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/salasocial-41131215>

Na época, no Instagram, Eduardo Martins, (cuja nomenclatura na rede social era @edu_martinsp) publicava fotos como se estivesse ao lado de pessoas em campos de batalha, funcionários de ONGs ou guerrilheiros, em algumas ele aparecia como se estivesse com o capacete azul da ONU.

Figura 5. Foto de Edu Martins teoricamente com capacete azul da ONU ao lado de um "colega de trabalho" no Instagram.



Fonte: reprodução de imagem do perfil de Edu Martins no Instagram

Na *timeline* (linha do tempo do perfil) eram intercaladas fotos de batalhas com fotos nas quais aparecia surfando. Os comentários abaixo delas sempre soavam como sendo de perfis de amigos próximos, o tratavam intimamente, no estilo: "Edu, quando vai rolar aquele churrasco de novo na casa da sua mãe, saudades irmão..." etc... ao clicar nos perfis destes seguidores, - que comentavam as fotos - eles também não existem. Ou ao menos são perfis que não estão mais ativos. Um olhar um pouco mais atento às imagens (e em tela grande, não a de um celular) poderia, talvez, ser perceptível que o rosto do suposto Eduardo Martins foi colado no photoshop em outra imagem.

O avatar de fotógrafo mantinha contato online com mulheres que diziam ser namoradas dele, segundo narrativas de jornalistas envolvidos no caso. Uma delas um dia chegou a entrar em contato com alguns deles preocupada porque Eduardo estaria em uma área de risco e após uma batalha não estava respondendo suas mensagens.

Figura 6. O perfil de Eduardo Martins anunciando que ele estava de férias na Austrália, os comentários são elogiosos a sua beleza física.



Fonte: reprodução de página do Instagram

A vida de Eduardo Martins continha detalhes um tanto impressionantes, que poderiam soar como um conto de fadas do século XXI, no entanto... como costuma acontecer com tudo que é perfeito, - ele escondia um grave defeito - o de que era somente uma invenção. Eduardo não chegava nem a ser um príncipe que voltou a ser sapo, ele era pura fantasia, uma criação no mundo virtual da internet.

Um caso que, não à toa, teve seu auge no ano de 2016 o mesmo ano em que o dicionário Oxford elegeu a expressão “pós-verdade” como termo do ano. Entretanto, em uma coisa este falso fotógrafo foi muito verdadeiro, ele foi o resultado de seu tempo, da combinação da capacidade que temos hoje de super distribuir e conectar ideias dentro de um cenário pós-moderno que é “essencialmente cibernético, informático e informacional.” (Lyotard, 2009, p.viii)

Edu foi um supprassumo, um combo, de até onde o desenvolvimento da técnica de reprodução de imagens em massa foram capazes de trazer a humanidade e os meios de comunicação. Pelo menos

até este momento. E é esse efeito provocado por essas novas tecnologias dos meios que vamos estudar neste trabalho. Efeito que pode ter sido um passo além, ultrapassando em algumas linhas o que um dia imaginou o filósofo Walter Benjamin, por exemplo, ao analisar o mundo da reprodução das imagens no início do século XX. Benjamin foi premonitório em muitas das consequências que viriam quase cem anos depois, afinal, a reprodutibilidade técnica mudou toda a relação da humanidade com as obras de arte e as imagens.

Edu talvez tenha sido um dos sinais de que atingimos um novo patamar. Seria Edu o resultado de uma era da *superreprodutibilidade* técnica? Era na qual objeto, seu momento de autenticidade, o aqui e agora e a recepção desta mensagem, ou imagem, perderam completamente qualquer possibilidade de conexão? Seria ele uma inauguração da era da reprodutibilidade da aura, coisa que Benjamin considerava impossível?

Um caso que, independentemente de qualquer questão ética que possa defini-lo, é, acima de tudo, um retrato da atual sociedade que vive diante do complexo das *fake news* e a pós-verdade na qual, “de fato nunca houve um modo mais rápido e mais poderoso de espalhar uma mentira do que postá-la online.” (D’ANCONA, 2018, p.53) Eduardo Martins, ou melhor, quem estiver por trás dele, teve a capacidade de compreender sobre o que são os novos meios de comunicação, essa pessoa foi capaz de entender a gramática da rede digital assim como "Napoleão teve a capacidade de entender a gramática da pólvora" (parafrazeando a observação de Marshal McLuhan).

Porém, para compreender como foi possível chegar a tal ponto é preciso entender um histórico de como a fotografia foi incorporada à humanidade e aceita como uma tecnologia onipresente no cotidiano da sociedade contemporânea. A fotografia é uma técnica historicamente nova, se a considerarmos dentro da escala da história da espécie humana, ou seja, ela acompanha e influencia a humanidade há menos tempo que uma das outras técnicas de reprodução e de interpretação da

maneira de ver o mundo como a pintura, o desenho e a própria escrita.

Desde seu surgimento a técnica fotográfica e o próprio desenvolvimento dela foi ao mesmo tempo acompanhada de modos de inventar e reinventar a história, contando mentiras atendendo às necessidades ideológicas de cada época e região do mundo e até mesmo de simples interesses pessoais.

Um histórico que demonstra como que esta técnica de escrita com a luz -, que nasceu com o status ideológico da objetividade científica - termina ao longo do tempo e, com seu desenvolvimento, democratização e popularização tornando-se, muitas vezes, a principal companheira de mentiras como no caso do fotógrafo falso.

Como resultado neste momento de *superreprodução* técnica (disseminação de dados - informações e imagens ao infinito na internet e redes sociais – Instagram e Facebook) a humanidade, ou grande parte dela, começa, talvez, a avaliar e questionar o espaço de subjetividade e interpretação que há entre a máquina, o fotógrafo e o receptor da imagem. Espaço no qual há larga margem para o elemento humano, portanto, para lacunas nas quais é muito fácil a inserção da mentira.

Para tanto é importante analisar como se deu este desenvolvimento técnico, que alterou de maneira significativa a distância entre o produtor da imagem e o receptor, pois este vazio foi elementar para que se crie tal personagem. Um portal, uma brecha que foi mudando ao longo dos quase duzentos anos de vida que a fotografia tem.

Um espaço que antes envolvia um caminho demorado com várias pessoas e etapas entre a pose, o clique e a admiração da imagem ampliada em papel. Um espaço agora ocupado por um simples clique de botão que pode ser registrado e acompanhado quase ao vivo por alguém do outro lado do mundo. A distância entre o clique a exposição da foto diminuiu a quase zero, mas as brechas

no tempo geradas por essa pressa talvez sejam bem maiores do que se imagina.

Compreender este histórico, é importante para entender como estas mudanças técnicas são fatores decisivos na comunicação contemporânea e como isto permite a geração não só de Eduardos Martins mas de diversas outras situações nas quais o valor do clique e o número de seguidores nas mídias sociais superou alertas da realidade que avisavam que algo estava errado. Situações virtuais que nada tinham de conexão com o real a exceção de serem pura enganação.

1.1. 1826, o começo de tudo e a dúvida histórica

Figura 7. Fotografia tirada por Joseph Niépce, em 1826, pela janela de sua casa no campo de Le Gras, França.



Fonte: <http://100photos.time.com/photos/joseph-niepce-first-photograph-window-le-gras>
(último acesso em 08/10/2019)

A vista da janela da casa de campo de Joseph Niépce é considerada a primeira imagem fotográfica da história. Antes dele muitos já vinham em busca do que depois seria denominada como fotografia, uma imagem técnica registrada em um papel atrás de um processo físico químico que envolve um ser humano (fotógrafo), uma caixa preta (câmera), um registro de determinado momento de luz, e um amplo trabalho de controle da sensibilização de determinado pedaço de metal (vidro, papel ou suporte que tivesse uma superfície lisa) e a exposição do mesmo ao público, processo que *Vilém Flusser* determina como “imagem técnica”.

E não poderia ter sido outra “a paisagem”, se não uma vista francesa, afinal o que está refletido nesta imagem é bastante significativo se formos considerar como a história normalmente é contada. Entretanto, ela poderia ser uma paisagem brasileira, por exemplo, refletindo coqueiros e uma bela plantação de café ou cana de açúcar, como foi comprovado cerca de 100 anos depois, quando

uma pesquisa do também fotógrafo Boris Kossoy demonstrou que, um imigrante (também francês) chamado Hércules Florence foi o primeiro a cunhar o termo “fotografia” para designar a técnica de gravação de luz. Fato que teria ocorrido por meados de 1830 na cidade de Campinas, no interior do Brasil. Ou seja, um imigrante francês teria criado a fotografia no Brasil mesmo antes de Daguerre patentear-na na França.

Apesar da história dominante da fotografia eleger a cultura francesa como berço da fotografia, com base nos resultados da pesquisa de Joseph Nicéphore Niépce (1765 – 1833) e da patente comercial de Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), e de atribuir também ao inglês William Fox Talbot (1800-1877) o mérito de ter desenvolvido o método de gravação da imagem negativa e cópia em gravação positiva e de ter adotado o termo fotografia, não podemos nos esquecer do sincronismo da pesquisa do franco-brasileiro Antoine Hércule Romuald Florence. (SHIMODA, 2009, p. 19)

Em resumo, enquanto Niépce chamou sua descoberta de "heliografia" (escrita com o sol) e Daguerre registrou a patente do que seria o primeiro processo fotográfico como "daguerreótipo" em 1835. Hércule Florence foi o primeiro a fixar uma imagem em papel e cunhou o termo PHOTOGRAPHIE (escrita com a luz), utilizado até hoje, antes que ele fosse adotado na Europa.

Seria, então, o Brasil o verdadeiro berço desta arte? Teria outra paisagem, uma imagem tropical, entrado para a história, sendo exibida em museus mundo afora e registrada nos livros como a primeira FOTOGRAFIA caso não existisse uma dominação ideológica europeia, especialmente, francesa na criação e registro de patentes de técnicas do cinema e da fotografia especialmente na efervescência desenvolvimentista e criativa do século XIX? Deveriam os livros de história da fotografia começar de modo diferente?

Isto dificilmente teremos como comprovar 100%, mas talvez já seja um sinal de como a contradição e as muitas versões da história também não perdoam ninguém muito menos uma arte técnica que, apesar de ter nascido sob o rótulo da objetividade científica, na realidade já nasceu

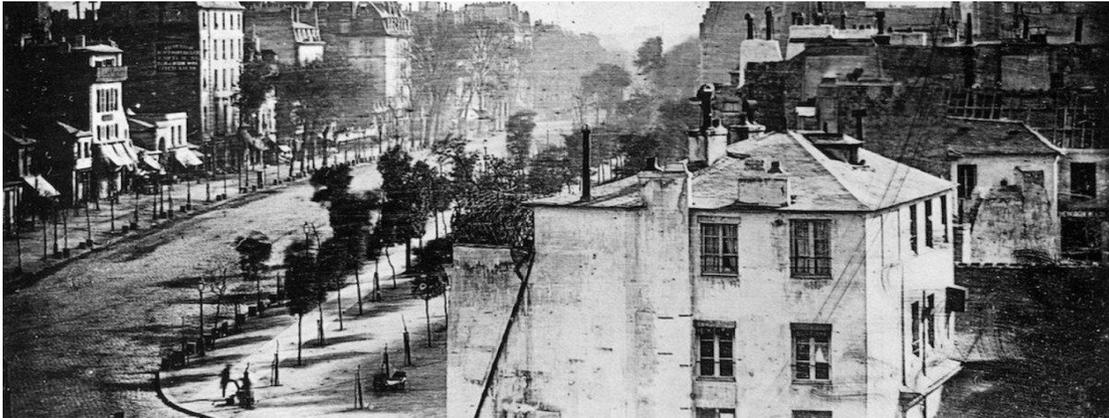
acompanhada da controvérsia, da interpretação e da influência ideológica tão inerentes à história da humanidade.

1.3 A técnica e modo de ver o mundo

A mentira ou a controvérsia sobre um trabalho fotográfico também não precisa necessariamente ser intencional. Ela pode ser considerada uma enganação por questões técnicas ou que aos poucos foram permitindo que o registro fotográfico fosse aumentando a sua capacidade de detalhar a realidade. Como na famosa foto do também francês Louis Jaques Mandé Daguerre, por exemplo, considerada a primeira foto feita de uma pessoa na qual podemos ver um engraxate e seu cliente em uma esquina das ruas de Paris. Chamada de *Boulevard du temple* qualquer leigo ou espectador comum com poucos conhecimentos fotográficos ao vê-la consideraria que ela retrata uma rua vazia em pleno dia na qual só estão presentes os dois personagens visíveis.

Entretanto, esta imagem foi feita em um horário de grande movimento nas ruas de Paris, mas a técnica na época, ainda exigia muitos minutos de exposição para uma fotografia e somente deixava gravado na placa de vidro sensibilizada com químicos a imagem daquilo que ficou parado por muito tempo, - eram necessários de 5 a 60 minutos de exposição do daguerreótipo à luz - assim o que hoje podemos ver nessa foto são os prédios e esses dois personagens anônimos num canto da imagem.

Figura 8. *Boulevard du temple*, de Louis Jaques Mandé Daguerre, considerada a primeira foto que registrou pessoas.



Fonte: <http://100photos.time.com/photos/louis-daguerre-boulevard-du-temple>
(último acesso em 08/10/2019)

Infelizmente, não podemos entrevistar Daguerre sobre esta imagem, mas qualquer um poderia ser levado a imaginar que as duas silhuetas pretas eram de dois parisienses que tinham a rua somente para si. Nesse caso não posso acusar Daguerre de mentir, mas também não posso dizer que a fotografia diz a verdade. Como será que ele apresentava esta imagem? Contando que a técnica é que não permitia o registro dos transeuntes? Ou ele falava que a rua estava vazia? Hoje isto não importa, mas neste ponto já temos mais um claro indício de que a fotografia não é tão objetiva assim e que a técnica do momento permitia ao espectador ver determinadas coisas e outras não. Portanto, o olhar da história também é o olhar através da lente e do limite que a técnica permite desenvolver.

A técnica fotográfica teve seu primeiro grande emprego na difusão dos retratos. Foi assim que a fotografia se espalhou pelo mundo, em especial, através dos famosos cartões de visita (*carte-de-visite*), que eram os retratos de família e retratos individuais que as pessoas, nos quais, numa época na qual as distâncias ainda não eram vencidas pela informática, essa era a maneira de se apresentar a sociedade e de preservar para a eternidade a própria identidade, tornando acessível a uma

maior parte da população um privilégio que antes era somente dado a nobres e reis por encomenda a grandes pintores.

Figura 9. Carte de visite



Fonte: <https://theclementslibrary.blogspot.com/2015/09/the-carte-de-visite-phenomenon.html> (último acesso em 08/10/2019)

E neles, nos *carte-de-visite*, já se apresentavam elementos de manipulação da imagem -, retoque, reenquadramento, fotomontagem. O teórico e fotógrafo espanhol Joan Fontcuberta ao analisar a genealogia da manipulação indica três características que logo se fizeram presentes na fotografia. O retoque, ou seja, “intervenções no negativo ou positivo dirigidas a modificar pequenos detalhes (traços cosméticos do rosto, elementos inconvenientes de uma paisagem, etc.)”. O reenquadramento, corte ou nova forma do espaço visual que damos ao espectador a partir da foto original. E a fotomontagem, que pode ser realizada de muitas formas: “sobreimpressões, sanduíche de negativos, collage, etc..” Elemento muito comum quando se fala em retratos de família desta época,

O fotógrafo fazia o retrato coletivo do conjunto dos membros da família disponíveis e os demais enviavam separadamente os seus, que eram integrados à composição do grupo. A imagem já tinha sido concebida deixando os espaços vazios *ad hoc*. A fotografia resultante (fotomontagem ou não, que importava?) reafirmava os laços e a unidade simbólica da família, eludindo a pequena vicissitude de que alguns vivessem em Lugo ou em Buenos Aires ou em Caracas. (...) A situação era falsa, mas se impunha facilmente porque substancialmente era verdadeira: autênticos eram os protagonistas, autêntica era a família, autênticos eram os laços entre uns e outros: da fotografia apenas eram falsas as circunstâncias. (FONTCUBERTA, 2010, pg. 85)

Outra característica nestes retratos eram as poses e a total ausência de sorrisos ou qualquer outra expressão aparentemente espontânea. Fato que também dependia da capacidade técnica da época. As fotografias demoravam muito para serem tiradas, as pessoas tinham que ficar alguns segundos, ou até minutos, paradas para que a foto não borrasse ou tremesse. Tripés, negativo de vidro, equipamento extremamente pesado eram os companheiros dos fotógrafos. Como citado anteriormente, a um leigo ou analfabeto visual, seria possível inclusive pensar que as pessoas não sorriam nesta época, afinal estão todos muito sérios nas fotos, sempre. Entretanto essa era a regra social imposta pela técnica fotográfica que copiava também a postura das pinturas. Portanto, eram também reflexo de um comportamento que aproximava a "plebe" dos "nobres" da época.

Poderíamos pensar nestes termos quando falamos sobre a cor, pois o mais comum quando associamos algo a um passado distante, imageticamente, é associá-lo ao preto e branco ou sépia, pois quando a fotografia nasceu não existiam cores na reprodução das imagens, assim como no início do cinema, entretanto o mundo era sim colorido. Ao menos o homem sempre o viu assim. Pouco analisamos com atenção elementos como a velocidade, tempo, qualidade de lentes e outros fatores técnicos que influenciaram na leitura visual que fazemos do mundo e da história através dessas imagens.

Isso somente começou a mudar com o desenvolvimento de câmeras menores e do filme de rolo -, inventado por George Eastman em 1884 - o surgimento do filme de celulóide, a criação da Kodak em 1886, o lançamento da câmera Brownie -, pequena e de baixo custo - e a apresentação ao mercado pelos irmãos Lumière de filmes com revelação em cores, em 1906. Todas estas técnicas formaram as raízes do que nos trouxe até o atual momento no qual, filmes já nem são mais necessários para o registro de uma fotografia e o tempo entre o registro de uma imagem e a difusão da mesma tornou-se praticamente nulo.

O desenvolvimento da técnica foi transformando a fotografia de um elemento que serviu primeiramente como substituição da pintura, mais especificamente das pinturas de retrato, e de determinado tipo de arte a um meio completamente invisível, onipresente na vida das pessoas a tal ponto que elas pouco notam o quanto ela influencia na sua percepção de mundo. Há tanta fotografia diante de nossos olhos que simplesmente não a vemos.

1.3 A percepção da imagem como real e manipulações

Quando falamos em percepção temos que levar em consideração o elevado valor que a visão tem em relação aos outros meios de interação do ser humano com o mundo ao seu redor. A teórica Lúcia Santaella destaca em seu livro sobre a percepção logo na primeira página,

Pesquisas empíricas revelam que, provavelmente devido a razões de especialização evolutiva, 75% da percepção humana, no estágio atual da evolução é visual. Isto é, a orientação do ser o espaço, grandemente responsável por seu poder de defesa e sobrevivência no ambiente em que vive, depende majoritariamente da visão. Os outros 20% são relativos à percepção sonora e os 5% restantes a todos os outros sentidos, ou seja, tato, olfato e paladar. (SANTAELLA, 1998, p. 11)

Este dado demonstra o porquê de uma relação tão intensa entre a humanidade e a imagem, que já data de muito antes da fixação com os sais de prata, e que se tornou muito íntima e visceral nos últimos dois séculos. Relação que se apoia no ideal de que a imagem fotográfica nasceu com o estigma da objetividade de que representa a realidade e algo que de fato existiu.

A fotografia é uma das principais maneiras que as pessoas têm de contar a história, desde a sua própria história até a história oficial. Fontcuberta relembra que no clássico do cinema *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott,

os replicantes carregam fotos de família falsas nos bolsos para recriar a ilusão de lembranças que ancoram seu próprio passado. Nós sabemos que esse passado é inexistente tanto quanto que sua vida é artificial, mas nos circuitos cerebrais daqueles robôs quase humanos as fotografias constituem uma prova de convicção (basicamente, um estratagema para se autoconvencer). A memória lhes dá identidade, e a identidade os torna reais. (FONTCUBERTA, 2012, p. 29)

São os *carte-de-visite* dando exemplo da relação com o real e a memória que a fotografia, talvez somente ela, é capaz de ter. Uma prova da existência de nós mesmos como humanos, que nós podemos carregar no bolso, ato que os replicantes copiam ao tentar provar para os outros e para si mesmos que são humanos, que existem, pois se eles têm um passado, tem história e portanto são reais e feitos de carne e osso.

No filme eles consideram que se foram fotografados, logo existem. Ridley Scott inclusive utiliza isto como recurso de roteiro para facilmente ser compreendido em uma ficção científica que lançada em 1982 se passava no, então, longínquo 2019. Esta relação do homem com a fotografia se tornaria ainda mais intensa por meio de novas formas de fotografar como a câmera do celular e a publicação em meios como o Facebook e o Instagram. No caso de Eduardo Martins os comentários eram utilizados como um fator de aproximação com o espectador. O fato de serem íntimos de certo modo "provavam" que Eduardo era real eles eram parte do conjunto da obra de ficção que era este avatar.

Figura 10. Foto de Eduardo Martins teoricamente acompanhado de um amigo músico no metro de Nova York.



Fonte: Reprodução Instagram

No entanto, a relação, entre a imagem, a fotografia, existir e isso ser uma prova cabal de que tal fato ou pessoa existiu, apesar de tudo, essa relação continua a mesma.

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência, do objeto representado, literalmente, re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder *irracional* da fotografia, que nos arrebatava a credulidade. (Bazin, 1991, p. 22 – grifo meu)

Fontcuberta começa seu livro *Beijo de Judas* falando sobre o nascimento de sua filha. A gravidez da mulher do teórico foi complicada e quando a menina nasceu foi direto para a incubadora, numa sala especial a qual nem mesmo os pais tinham acesso. Como não tinha conhecimento do rosto de sua filha Fontcuberta deu uma câmera para uma enfermeira e pediu para que ela tirasse uma foto da menina. Ao revelar o filme ele e sua mulher ficaram muito felizes, pois era a primeira vez que viam sua filha, a imagem dela.

Apesar de tudo, não conseguia evitar que uma desconfiança rondasse minha cabeça. O que teria acontecido se a enfermeira tivesse confundido a incubadora e, por

engano, fotografado outro bebê? Provavelmente teríamos ficado igualmente satisfeitos. Havia tanta necessidade, tanta urgência, tantas emoções contidas, que qualquer reticência teria equivalido à impertinência de um desmancha prazeres. (FONTCUBERTA, 2010, p. 11)

O fotógrafo com seu *now-how* e conhecimento sobre a capacidade que a fotografia tem que tornar uma mentira realidade desconfiou da possibilidade da foto ser um engano, mas o momento que vivia com sua mulher não lhe permitiu exprimir isso. Sua escolha foi pela crença, “no meu caso, as fotos mostravam indiscutivelmente um bebê, no interior de uma incubadora, todo mundo o reconheceria como tal. Mas para nós o importante é que se tratava de *nosso* bebê.” (FONTCUBERTA, 2010), conta o autor.

O caso pessoal do fotógrafo e teórico espanhol demonstra o quanto o contexto ideológico ou histórico pode mudar a interpretação de uma imagem. Escolher investigar se aquela era a foto de sua filha mesmo ou demonstrar qualquer tipo de dúvida poderia destruir o momento de felicidade familiar. No caso dele, ou das fotos de família que incluíam os parentes que moram longe utilizando o método da fotomontagem, demonstram no microcosmos uma área cinza na qual a fotografia foi sendo colocada ao longo da história. Sendo utilizada como prova de verdade em muitos momentos ela também foi sendo alterada e revista ao longo do tempo.

A fotografia aparece como uma tecnologia a serviço da verdade. A câmera testemunha aquilo que aconteceu; o filme fotossensível está destinado a ser um suporte de evidências. No entanto, isso é só aparência; é uma convenção que, à força de ser aceita sem paliativos, acaba por se fixar em nossa consciência. (...) A veracidade da fotografia se impõe com ingenuidade semelhante. Contudo, atrás da beatífica sensação de certeza, camuflam-se mecanismos culturais e ideológicos que afetam nossas hipóteses sobre o real. (FONTCUBERTA, 2010, p. 13)

Passando do plano micro para o macro encontramos situações na história nos quais a fotografia foi utilizada como meio de propaganda mentirosa conforme a ideologia reinante. Alguns dos mais conhecidos são as alterações em imagens do partido comunista russo que, com o passar dos anos, foram apagando pessoas que acompanhavam os grandes líderes como Lenin ou Stalin conforme as coligações ou interesses políticos iam sendo alterados.

Antes da internet e da extrema popularização da televisão do mundo conectado, distribuir

fotografias era a melhor maneira de demonstrar a uma população qual era a imagem de seus líderes. A imagem no papel desempenhava em larga escala o que antes era função das telas de pintura. Para a população ter o retrato do líder na parede era o sinal de obediência, crença e dominação.

Na década de 1920, o Partido Comunista Russo, com o propósito de fazer propaganda de seus ideais, fez uso da imagem de Lenin em fachadas, selos, cartões postais e pôsteres (...). Entretanto, a figura estava sendo cultivada como o único grande líder da revolução. Esse processo de sacralização não permitia a exibição de Lenin com outros menos importantes ou que perderam o interesse pelos ideais do partido. Como é o caso dessa foto realizada, durante o Segundo Congresso Internacional Comunista, em julho de 1920. Vários partidários e participantes do evento se juntam a Lenin para o registro. Ao longo dos anos a imagem foi modificada várias vezes (ÉMERITO, 2015, P. 124)

Figura 11. Foto de encontro do Partido Comunista de Vitor Bulla (1920), em Petrograd que depois teve alguns personagens apagados.





Fonte: Fake Fotografico, EMÉRITO, 2014

Outro caso, é o da foto do discurso de Lenin para as tropas do exército vermelho. Nela a escadaria que na foto original está ocupada por vários integrantes do partido comunista que aos poucos foram sendo apagados e transformados em escada. Trotsky foi um dos homens apagados desta imagem quando o regime comunista decidiu não ver nele mais um aliado, mas sim um adversário.

Figura 12. Lenin discursa para tropas do exército vermelho em 1917.



Fonte: <https://br.rbth.com/historia/81289-photoshop-sovietico-propaganda-stalinista>
(último acesso em 08/10/2019)

Não obstante, esses casos de manipulação da imagem foram expostos à luz do dia após a queda do regime comunista que teve seu ponto final com a queda do Muro de Berlim em 1989 e o desmantelamento da União Soviética. Mas até então esses casos eram somente arquivos escondidos em meio a história do governo soviético. Ou seja, o fim do poder da URSS também significou o fim, ou pelo menos uma diminuição de sua capacidade de controlar as imagens a seu respeito, escondendo

seus defeitos e erros.

As fotografias são tão fortes como meio de contar a história que Hitler “ordenava censura a todo material fotográfico que o exibia em momentos de descontração, mas também tinha fotografias modificadas de acordo com interesse político” (EMÉRITO, 2015). O líder chinês Mao Tsé-Tung também foi um líder totalitário que utilizou de forma clara a manipulação fotográfica para manter o culto ao mito intocável durante sua existência.

Novamente os casos mais conhecidos e difundidos são de regimes políticos que já estão em decadência ou inexistentes. Quando os muros caem, as fronteiras mudam e os líderes morrem e desaparecem fisicamente, as imagens ficam tanto para continuar eternizando mentiras quanto para exporem verdades mudando as versões da história. Uma união da possibilidade técnica da época -, permitindo manipulações imperceptíveis na imagem - aos interesses políticos reinantes desse mesmo período.

Ao pesquisar sobre este tema há destaque em diversos livros da história da fotografia para ocorrências envolvendo sistemas políticos já decadentes ou neste momento irrelevantes (comunistas e socialistas). Embora eles sejam totalitários o que os leva a serem regimes que possuem como premissas uma idolatria e controle quase absoluto da imagem de seus líderes, o lado ocidental e de regime capitalista também apresenta casos que podem gerar sérias dúvidas a respeito das imagens tanto de seus líderes quanto de personagens ícones de sua história. Sem embargo não podemos descartar que a hegemonia de tal sistema impede maior destaque ou até que se escondam as alterações de imagem, ou que nele isso se dê de outra maneira. Como nos alerta Hannah Arendt:

O que interessa ao historiador é que os judeus antes de se tornarem as principais vítimas do terror moderno, constituíam o centro de interesse da ideologia nazista. Ora, uma ideologia que tem de persuadir e mobilizar as massas não pode escolher sua vítima arbitrariamente. Em outras palavras, se o número de pessoas que acreditaram na veracidade de uma fraude tão evidente como os protocolos dos sábios de Sião é bastante elevado para dar a essa fraude o foro do dogma de todo um movimento político, a tarefa do historiador já não consiste em descobrir a fraude, pois o fato de tantos acreditarem nela é mais importante do que a circunstância (historicamente secundária) de se tratar de uma fraude. (ARENDR, 2000, p. 26)

Ícone da história do fotojornalismo, o famoso fotógrafo Robert Capa tem algumas de suas histórias realizadas enquanto cobria guerras questionadas. Para começar este nem era seu nome. Nascido na Hungria, Endre Ernő Friedmann, alterou seu nome ao fugir dos nazistas rumo aos Estados

Unidos. Criou-se assim um personagem que perduraria para sua vida. Capa utilizava negativos 35mm e câmeras leves e pequenas, essencialmente no campo de batalha onde fez sua vida e sua fama após cobrir várias guerras, e onde viria a morrer após pisar em uma mina terrestre no Vietnã em 1954. Endre viveu, se tornou lenda e morreu sob a sombra de seu próprio personagem. E muito deste sucesso se deve à admiração pela coragem de estar junto às tropas, algumas delas são um dos poucos registros fotográficos conhecidos do dia D, na II Guerra Mundial.

No entanto esta fama começou bem antes deste memorável e decisivo dia, quando em 1936 Capa fez uma imagem que é considerada símbolo da guerra civil espanhola e foi publicada intensamente em diversos veículos sempre com a uma legenda que lhe atribui o registro do exato instante em que um miliciano teria levado um tiro na cabeça, matando-o. Uma história se manteve intacta até que, em 1975, o jornalista inglês Philip Knightley publicou o livro *Primeira Vítima – O correspondente de guerra como herói, propagandista e fabricante de mitos, da Criméia ao Vietnã*. Nele o autor entrevista o correspondente O’Dowd Gallagher que corbiu a Guerra Civil Espanhola. Gallagher alegava que por falta de combate por vários dias a foto teria sido encenada pelas tropas para as lentes de Capa.

Figura 13. “Morte de um miliciano”, foto de Robert Capa, 1936, retrataria o exato instante da morte de Federico Borrell Garcia o exato momento em que é atingido no front da Guerra Civil Espanhola.



Fonte: <https://noticias.uol.com.br/midiaglobal/nytimes/2009/08/23/ult574u9604.jhtm>
(último acesso em 08/10/2019)

A partir disso começaram uma série de questionamentos de jornalistas, pesquisadores e estudiosos sobre o trabalho de Capa desta época. Os questionamentos foram muitos e as versões sobre a foto também, até que em 2007 o *International Center of Photography (ICP)* apresentou uma exposição de uma maleta de negativos que teriam sido perdidos pelo fotógrafo, conhecido como “o caso da maleta mexicana”. Em meio a eles estão outras fotos da Guerra Civil Espanhola e a partir delas o professor José Manuel Susperregui da Universidade de Bilbao decidiu comparar as imagens de cada foto. A partir disso a conclusão dele é que Capa, junto com Gerda Taro, esposa de Capa na época e, também fotógrafa, encenou as imagens e que elas não foram tiradas no local onde a primeira legenda explica. Em artigo para o New York Times o jornalista Larry Rother comenta sobre o estudo de Susperregui.

Historiadores espanhóis dizem que aconteceram intensos combates em Espejo no fim de Setembro, nenhuma batalha teria ocorrido no início do mês, quando Capa, na época com 22 anos, e Gerda Taro, sua colega e companheira, passaram por lá. Até "o fim de setembro, não foi disparado nenhum tiro aqui, só alguns bombardeios aéreos", contou Francisco Castro, um morador da Vila que tinha 9 anos na época, para o El Periódico. "Os milicianos passeavam pelas ruas e comiam os melhores presuntos da cidade." (ROTHER, 2009)

Esse é mais um questionamento entre muitos da carreira do icônico fotógrafo e o esforço para manter sua imagem imaculada é visível, já que diante de todas essas dúvidas sobre a autenticidade de suas fotos foram sempre defendidas com força e muitas versões por todos os seus herdeiros tanto diretos como intelectuais. Questionar e acusar de mentiroso uma figura tão particular e importante pode soar como ousadia extrema. Em entrevista, realizada para esta pesquisa por chamada de vídeo via *whatsapp*, Susperrigui diz que nenhum de seus questionamentos foi respondido pelos ICP.

Acredito que é fundamentalmente um negócio e um marketing que fazem muito bem, é um ícone, pois a Guerra Civil se resume a fotografia de Robert Capa e parece que não há mais fotógrafos (...) há um interesse para que se mantenha este ícone, o pior não é o ICP ou a Agência Magnum reconheçam as conclusões do meu artigo (...) E o ICP diz que nunca se saberá qual o lugar desta foto. (...) Também há a história da segunda guerra mundial (...) Investigam através do transporte dos barcos e calculam que ficou na água no máximo 15 a 20 minutos, Capa colapsou, eu entendo, aí o tema é como que o melhor fotógrafo do mundo poderia voltar com 11 fotos. Tudo isto já está denunciado e um francês que fez esta investigação. (...) Creio que não foi um grande fotógrafo mas um fotógrafo importante (...) Creio que de Robert Capa, Gerda Taro e David Seymour, David Seymour era o melhor dos três, intelectualmente era superior e era um homem com formação em artes e em economia e era de boa família, mas não era bonito, o que vendem é o *sex simbol*, o macho latino. (SUSPERRIGUI, em entrevista para esta pesquisa, 5/11/2018)

Nota: Spanish historians say that though there was intense combat in Espejo in late September, no fighting occurred there early in the month, when Capa, then 22 years old, and Gerda Taro, his colleague and companion, would have passed through. Until "the end of September, there wasn't a single shot fired here, just some aerial bombardments," Francisco Castro, a villager who was 9 years old at the time, told El Periódico. "The militiamen promenaded through the streets and ate the best hams in town." (ROTHER, 2009)

Capa trabalhava em uma época que as máquinas fotográficas não eram tão rápidas como hoje, e com negativo, algo que limitava também o número de fotogramas registrados e o tempo entre um clique e outro. E a partir disso coloco aqui um questionamento meu que surgiu em dois momentos. Quando vi esta foto da morte do miliciano, me lembro que pensei, nossa como ele foi rápido ao tirar a foto, era como se soubesse que o miliciano seria atingido, algo que pelo visto suscitou a curiosidade e a investigação de especialistas. E, anos depois lendo a biografia escrita pelo próprio Capa me lembrei das lendas que sempre ouvi sobre o trabalho do fotógrafo no Dia D da Segunda Guerra Mundial.

A lenda era: que haviam poucas fotos do Dia D porque Capa teria enviado os filmes mas um assistente de laboratório teria superaquecido os negativos o que os destruiu após serem revelados, quem sustentou por 70 anos esta história foi o editor de fotografia da sucursal de Londres da revista *Life* à época, John Morris. Hoje em dia isso seria o equivalente a dizer que o fotógrafo perdeu o HD ou o cartão de memória estragou de alguma maneira. Em seu livro *Ligeiramente Fora de Foco*, Capa descreve como foi sua chegada à praia da Normandia no barco junto aos soldados aliados na luta contra a Alemanha Nazista.

Na narrativa (pp: 195 a 198) Capa demonstra um extremo nervosismo e que teria chegado até praia e logo seu filme na máquina terminou. Ele conta que fotografou até seu filme terminar em meio às ondas, aos tiros e ao pânico voltou para o mar novamente e retornou para um barco do exército. Ali entre um torpedo e outro e com o barco afundando Capa teria conseguido trocar o filme da máquina e recomeçou a fotografar a batalha registrando o trabalho dos enfermeiros cuidando dos feridos no convés enquanto decidia se retomava seu caminho para a praia ou não. Nesse momento Capa escreve:

No *chase*, a última leva da 16ª infantaria se preparava para partir para a batalha, mas os conveses já estavam cheios dos mortos e feridos trazidos de volta. [...]

Era a última chance de voltar à praia. Não voltei. Os recrutas que tinham servido nosso café de madrugada, de jaquetas e luvas brancas, estavam agora cobertos de sangue, costurando os mortos em sacos brancos os marujos recolhiam as macas das

barcaças que afundavam em torno. Comecei a fotografar. Então as coisas ficaram confusas. [...]

Acordei num catre. Meu corpo nu debaixo de um cobertor áspero. Em meu pescoço, um pedaço de papel dizia: “Caso de exaustão. Sem plaqueta de identificação”. Minhas câmeras estavam em cima da mesa e eu me lembrava quem era. (Capa, 2010, p. 197)

Figura 14. Robert Capa, foto do desembarque na Normandia no Dia D.



Fonte: <https://fhox.com.br/news/robert-cap-a-e-o-dia-d/>
(último acesso em 08/10/2019)

Diante do questionamento dado a outras imagens de Capa e ao esforço para manter sua lenda viva é de se considerar que a maior parte dessas imagens não deveriam ter um mínimo de qualidade, algo compreensível pela intensidade do momento. Mas, digamos, ainda, que Capa tivesse mantido a frieza a sua incrível capacidade de enquadramento e fotometragem durante este momento. Podemos calcular que ele poderia ter cerca de 10 a 12 boas imagens publicáveis do Dia D. E assim foi, esse é o número de fotos que se afirma ter de Capa desta parte da história.

O crítico norte-americano A. D. Coleman refuta a legitimidade desta história e chama de "Consórcio Capa" toda a rede de proteção que há para manter viva a lenda do fotógrafo bonito e corajoso. Em artigo para a revista Zum, em 2015, o jornalista Francisco Quintero Pires descreve a investigação de Coleman e destaca sua fala:

Em minha opinião, Morris inventou essa história não para criar uma lenda, mas para proteger uma – a de Capa como o maior fotógrafo de guerra”, escreveu. Segundo ele, Morris tinha consciência de que sua reputação como editor dependeria da de Capa como fotojornalista. Apesar de ter trocado e-mails com Coleman, dado entrevistas depois do início da polêmica e mencionado a existência da teoria de que Capa pode ter arruinado três rolos por conta própria, Morris não fez um mea-culpa. (PIRES, 2015)

Figura 15. Reconstrução digital de folha de contato mostrando os nove negativos com imagens do Dia D de Robert Capa, que teriam sobrevivido ao acidente no laboratório da Life; dois dos originais que teriam sido salvos se perderam. © Robert Capa/International Center of Photography/Magnum Photos/Latinstock



Fonte: <https://revistazum.com.br/radar/polemica-robert-cap/>

Entretanto, a justificativa de porque um fotógrafo profissional teria apresentado poucas imagens de um momento tão crucial da guerra, demonstra essa necessidade de manter a ideia de que Capa era um fotógrafo corajoso que trabalhava plenamente sobre qualquer circunstância como uma necessidade primária, a verdade não era importante, o importante era a história a ser contada.

Embora tenha pedido ao arquivo do ICP um exame técnico independente, o crítico diz que essa sua sugestão também foi ignorada. “Se as fotos não são boas o suficiente, é porque o fotógrafo não esteve perto o suficiente”, Robert Capa costumava dizer. Caso esteja certa, a teoria de Coleman e seus colaboradores põe em xeque uma tradição celebrada por Capa e que até hoje persegue os fotógrafos de

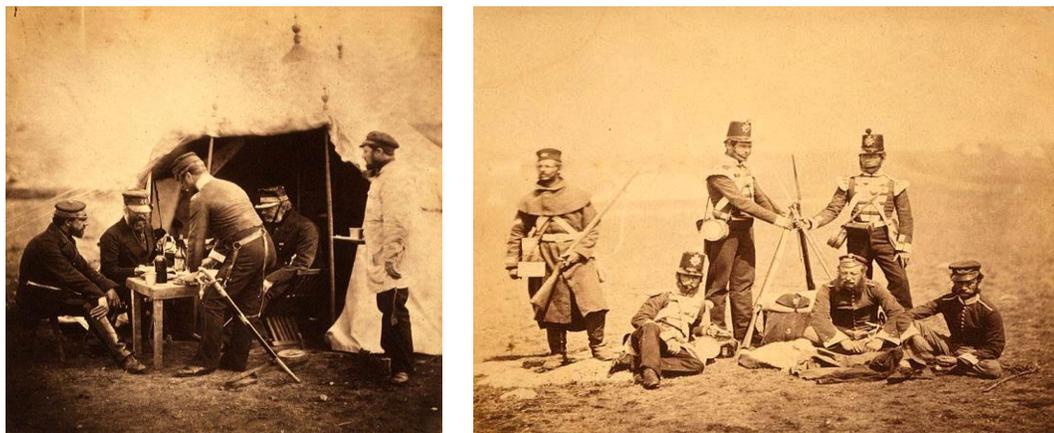
guerra: a de que o valor de uma foto está sujeito à coragem de seu autor de chegar e permanecer na linha de frente. (PIRES, 2015)

O objetivo era manter a jornada do herói viva no imaginário de quem ouve histórias da guerra, e isso também se tornou uma característica presente no ideal de venda de imagens do estilo de fotógrafo e do tipo de vida que levavam os fotógrafos de agências, algo importante tanto para as grandes agências, especialmente a Magnum, da qual Capa foi um dos criadores e integrante.

1.5 A criação do Mito do Fotojornalista - de Roger Fenton a Edu Martins

Não foi Capa quem inaugurou a profissão que depois viria a ser chamada de fotógrafo de guerra, uma figura que foi ganhando lugar na história ao longo do tempo. Um dos primeiros a realizar um trabalho, no estilo do que viria a ser depois denominado fotografia de guerra, foi o britânico Roger Fenton. Graduado em artes, Fenton foi contratado, em 1855, pelo governo inglês para fotografar a guerra da Criméia. Fenton voltou à Inglaterra com cerca de 360 negativos e nenhuma imagem de conflitos ou horrores da Guerra. Nada de mortos ou feridos, mas uma maioria absoluta de imagens nas quais os soldados estão sentados conversando, preparando uma estratégia de batalha, tomando um café.

Figura 16. Fotos feitas por Roger Fenton na Guerra da Criméia, 1855.



Fonte: allworldwars.com/Crimean-War-Photographs-by-Roger-Fenton-1855.html (último acesso em 09/10/2019)

Fenton foi acusado de ter feito imagens que não denegriam a guerra pois isso não era de interesse do governo que o contratou para realizar o trabalho. Entretanto, ele também tinha na época limitações técnicas importantes que só vieram a ser superadas quase meio século depois, perto do ano 1900. Fenton trabalhava com chapas de vidro ou colódio, e câmera médio formato. Equipamento pesado e pouco ágil para um campo de batalha. Isso fica bastante claro quando vemos a foto que o

próprio Fenton fez de seu assistente sentado na carroça necessária para carregar todo o seu material fotográfico.

Figura 17. Foto de Roger Fenton de seu assistente Marcus Sparling em sua Photographic Van.



Fonte: allworldwars.com/Crimean-War-Photographs-by-Roger-Fenton-1855.html
(último acesso em 09/10/2019)

Além disso, era preciso ficar imóvel durante minutos para que a pessoa não aparecesse borrada na foto, ou seja, fotografar no calor da guerra era algo impossível em 1855, mesmo que ele quisesse não existia maneira de fazer qualquer imagem perto do que a humanidade testemunhou depois quando vieram à tona fotos da II Guerra ou na guerra do Vietnã.

Tal como Daguerre e a foto do *Boulevard du Temple*, Fenton pode até ser acusado de obedecer a ânsia publicitária do governo, entretanto suas limitações técnicas para mostrar o horror do conflito eram bastante claras. Portanto, Fenton fez soldados pousarem durante segundos para suas fotos, ele ensaiou cenas e levou para casa uma guerra sem sangue que só existiu para as câmeras.

Anos depois as câmeras diminuíram de tamanho, em 1884, George Eastman cria o negativo e o condensa em forma de rolo. Tornando possível fotografar dentro das trincheiras e com velocidade suficiente para registrar uma bala saindo de um canhão. A partir daí a fotografia vai junto com os

militares para as trincheiras. Na primeira guerra mundial as propagandas estimulavam que se desse uma de presente ao soldado antes de sua partida. Ao mesmo tempo os governos ampliaram os controles sobre as imagens a serem divulgadas da guerra.

Nessa época as fotografias precisavam viajar muito antes de serem vistas pelo público nos meios de comunicação. As câmeras menores deram mais habilidade para os fotógrafos, agora os editores exigiam fotos com sangue, diferente do que um dia produziu Fenton. Em meio a este cenário que surgiu a figura tão emblemática deste fotógrafo corajoso, que vive ao lado dos soldados, esta foi a conjuntura que permitiu o desenvolvimento de mitos ao estilo Capa. Ele se tornou uma figura tão forte e intensa, com um papel tão importante na história do fotojornalismo de guerra que também é, ainda hoje, praticamente inquestionável.

Se Capa ensaiou as fotos da Guerra Civil Espanhola – como afirmam alguns pesquisadores –, porque naquele dia em que precisava de fotos não havia batalha, porque teríamos que acreditar em todo o resto de seu material? Ensaiar as imagens do Dia D parece um tanto absurdo, mas neste caso a história contada sobre seus negativos é bastante estranha, para não dizer ficcional, afinal que laboratorista é esse que erra justamente com os negativos mais importantes da guerra?

Este e outros casos demonstram que ficção sempre andou lado a lado da fotografia. Ela pode não mentir sobre o que está dentro do fotograma, mas estará mentindo sobre o que aconteceu antes ou depois. Estará mentindo sobre o local onde a foto foi tirada ou estará mentindo sobre a coragem do fotógrafo. O caso de Capa retrata os tantos clichês que envolveram a profissão criando uma aura de herói no campo de batalha em torno do fotógrafo.

Durante o Século XX, grandes agências como a Magnum e revistas como a National Geographic vendiam não só imagens, mas estereótipos de mundo e de profissionais que trabalhavam para essas revistas. Era preciso vender e confirmar a lenda no imaginário do leitor, afinal nunca se leu em nenhuma revista dessas que Capa tivesse acordado com uma placa de exaustão em pleno dia D, afinal, isso pode parecer um tanto covarde ou medroso.

Podemos dizer que na época era mais fácil questionar o fotógrafo e pedir a ele os seus negativos, ou folha de contato, ali seria possível ver a sequência na qual as fotos foram tiradas (conforme a numeração dos fotogramas no rolo do negativo) e comparando com a agenda do

fotógrafo poderíamos comprovar a veracidade das suas pautas. Entretanto, apesar de ser teoricamente mais fácil, em determinado momento o biógrafo de Capa argumenta que as agências tinham o costume de cortar os negativos em pequenos pedaços de três fotogramas. Ou seja, seria praticamente impossível reconstruir a exata sequência a qual Capa fotografou. Ademais, apesar de solicitações de diversos pesquisadores o negativo da foto do "Morte do Miliciano" aparentemente não existe ou o acesso a ele é negado.

Além disso, Capa estava com sua companheira Gerda Taro, que também era fotógrafa. Muitas fotos dela acabaram sendo creditadas à Capa. Isto é compreensível, pois, na época, depois de clicar o fotógrafo tinha pouco ou quase nenhum controle sobre o filme que saiu de suas mãos. Para que o filme chegasse o mais rápido possível até a redação eles eram enviados por correio ou simplesmente por alguém que estivesse pegando um voo da Europa para Nova York, como era o caso da Segunda Guerra. Eles eram revelados e editados há milhares de quilômetros de distância do fotógrafo e basicamente as formas de comunicação entre o editor e o fotógrafo se resumiam ao telefone ou telégrafo. Ou seja, mais uma vez a limitação técnica permitia também mais possibilidades tanto de confusão na transmissão de informações quanto de interpretação do editor na hora de vender a foto ou até exagero do mesmo em busca de audiência.

Mais do que isso, era muito mais fácil vender fotos de um homem do que de uma mulher, pois o cenário do fotojornalismo sempre foi machista, mas isso é outro fator que será analisado mais adiante. A limitação técnica do negativo permitia devaneios na hora de contar a história de cada foto também é a mesma que permitia a conferência de cada informação, mas também não impedia recortes conforme a necessidade do momento.

Afinal, quem iria até o interior da Espanha em plena guerra civil conferir se o miliciano era aquele mesmo ou como ele teria morrido? Hoje em dia poderíamos facilmente entrar em contato com alguém da cidade pela internet, mesmo que ela esteja em guerra como acontece com a Síria. Mas nos anos 30 provavelmente nem o telefone funcionava. Tanto era difícil que isto só foi revisto mais a fundo cerca de 60 anos depois e ainda assim é uma foto coberta de dúvidas. Mais uma vez é preciso ver a história pelo seu contexto técnico que limitava, mas ao mesmo tempo deixava em aberto lacunas que poderiam simplesmente serem preenchidas pela imaginação.

Nesse ponto Fontcuberta alerta já nos anos 2000 sobre como a ficção sempre esteve presente no mundo da fotografia:

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Contudo, o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade. (FONTCUBERTA, 2010, p. 13)

O caso de Capa está dentro de um estereótipo de fotógrafo que foi bem construído pelas agências e revistas e veículos de imprensa ao longo do século XX. O fotógrafo como um herói no campo de batalha, o desbravador, o aventureiro corajoso que vai até onde ninguém quer ir para exibir ao mundo espetaculares imagens, algumas vezes do que ninguém quer ver. O fotógrafo se tornou o Colombo ou Cabral do século XX, era dele a função de gritar terra à vista! O que nessa época estava mais voltado para o “guerra à vista!”, “tribo nunca antes contatada à vista!” ou “pobres morrendo de fome na África à vista!”. O fotógrafo profissional era, e ainda é, em sua absoluta maioria, o europeu/americano, homem branco, dito “bom moço”, garanhão, que viaja o mundo descobrindo aquilo que as pessoas talvez, não tenham coragem ou possibilidade de ir lá ver.

A verdade é que muitos mestres da fotografia documental não tiveram escrúpulos em ignorar as leis (às escondidas, isto sim) e incorreram na “manipulação” para serem “honestos”; das paisagens habitualmente obtidas por sobreimpressão de vários negativos no século XIX às tomadas encenadas ou compostas por grandes defensores do documentalismo social e da fotografia humanista, como Eugene Smith ou Sebastião Salgado. Ninguém condena isso: dessa forma foram obtidas algumas das imagens mais emblemáticas das vicissitudes dos últimos 150 anos. Eles perceberam que sua missão não consistia em dar forma à verdade, mas sim à persuasão. A verdade é um assunto acidentado. (FONTCUBERTA, 2010, p.104)

É também originária do século XX, mais especialmente a partir dos anos 1930, 1940, a padronização estética sobre o que é uma boa fotografia para a mídia. Com a disseminação de publicações impressas com foco em fotografia (revistas Life, National Geographic, Vogue) trazendo para dentro das casas, especialmente do mundo ocidental, visões de praticamente tudo no mundo, mas todas elas a partir de um olhar eurocêntrico da história guiado por determinadas regras que são o norte

das publicações até hoje.

Em um artigo de 2008 a dupla de fotógrafos/artistas Adam Broomberg e Oliver Chanarin descrevem um pouco sobre sua experiência ao julgarem o World Press Photo, o prêmio mais importante do mundo na área do fotojornalismo, quando analisaram em uma semana cerca de 81 mil imagens para em meio a esse gigantesco balaio eleger qual seria a foto do ano. Eles descrevem a sensação de *deja-vù* que viveram:

*De novo e de novo imagens similares se repetem, somente com os atores e os cenários mudando. Mães de luto, restos humanos carbonizados, pôr do sol, mulheres em trabalho de parto, crianças brincando com armas, rinhas de galo, touradas, cenas das ruas de Havana, reflexos em poças d'água, reflexos em janelas, posters de futebol em locais inusitados, bebês enroladinhos, retratos feitos através de mosquiteiros, agulhas em braços de viciados, banheiros abandonados, garotos palestinos jogando pedras, ginastas chinesas se contorcendo, Karl Lagerfeld, modelos se arrumando no backstage, faces pintadas, corpos cobertos de lama, macacos fumando, silhuetas de pomabas contra o céu, Sardus indianos, crianças saltando em rios, porcos sendo abatidos. (Broomberg and Chanarin in STALLABRAS, 2008, p. 99) **

A lista deles apresenta um bom resumo do que se viu repetidamente entre os anos de 1900 e hoje em toda a imprensa e que se convencionou como boa fotografia. Imagens que se repetem e repetem a exaustão, mas com atores e cenário diferentes, como eles mesmos dizem. É a mecanização do olhar e da vida, um alerta que o filósofo Flusser não se esqueceu de dar.

Nota: Again and again similar images are repeated, with only the actors and settings changing. Grieving mothers, charred human remains, sunsets, women giving birth, children playing with guns, cock fights, bull fights, Havana streets scenes, reflections in puddles, reflections in windows, football posts unlikely locations, swaddled babies, portraits taken through mosquito nets, needles in junkie's arms, derelict toilets, Palestinian boys throwing stones, contorted Chinese gymnasts, Karl Lagerfeld, models preparing for fashion shows backstage, painted faces, bodies covered in mud, monks smoking cigarettes, pigeons silhouetted against the sky, Indian Sardus, children leaping into rivers, pigs being slaughtered. (Broomberg and Chanarin in STALLABRAS, 2008, p. 99)*

*Estar no universo fotográfico implica ver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias. Isto é: existir em mundo-mosaico. Vivenciar passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. Conhecer passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter “visão de mundo”. Valorar passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. Agir passa a ser comportar-se de acordo com a escolha. (...) A robotização dos gestos humanos já é facilmente constatável. (...) Tudo vai se robotizando, isto é, obedece a um ritmo *staccato*. A crítica da cultura começa a descobri-lo. Sua tarefa seria a de indagar até que ponto o universo da fotografia é responsável pelo que está acontecendo. (Flusser, 2002, p.66)*

Um dos melhores exemplos de como o comportamento foi robotizado durante o século XX são as revistas de moda, que determinavam com todos devemos vestir, como a mulher em especial deve se comportar, se deve usar esse ou aquele penteado. Todas querem ser como a modelo da foto na capa, copiar o vestido, o penteado, a maquiagem, um guia padrão para todos. Todavia, Flusser não esquece do elemento humano de questionamento em relação à sua realidade. De que seria tarefa da crítica da cultura indagar a responsabilidade do universo fotográfico. E, alguns artistas levaram isso ao extremo como foi o caso do autor citado aqui, Joan Fontcuberta.

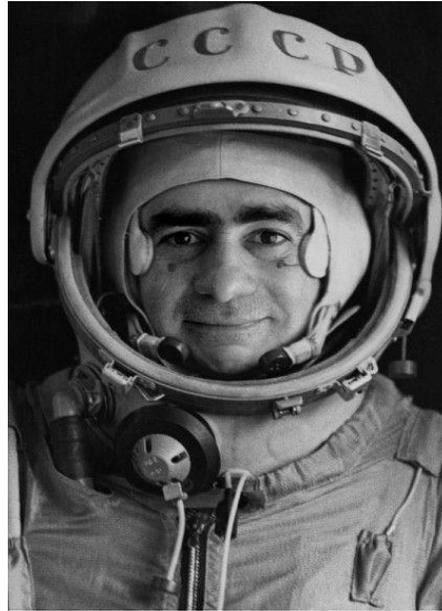
Hoje em dia conhecido pelas suas exposições e livros o Fontcuberta apresentava em 1997 a série *Sputnik* (1997), na qual contava em uma série de fotos a vida do cosmonauta russo Ivan Istochnikov. Apresentada como se fosse real a exposição mostrava como o cosmonauta teria sido apagado da história russa e de fotos do regime comunista por questões ideológicas. Ao final se revelou que o cosmonauta era simplesmente um auto retrato do próprio Fontcuberta que tinha produzido e criado todas as imagens.

Na apresentação da exposição Fontcuberta afirma que se trata de uma intervenção paródica, uma ação de intoxicação informativa que serve para chamar a atenção sobre os perigos da crença.

Se trata de uma intervenção paródica, uma ação de intoxicação informativa que serve para chamar a atenção sobre os perigos da crença. Aqui, o artista se converte em cronista para contar a suposta história da primeira iniciativa da Fundação Sputnik (organismo criado para reabilitar a memória histórica e divulgar programa

espacial soviético): a tragédia do cosmonauta Ivan Istochnikov (a tradução mais aproximada do russo para Joan Fontcuberta), perdido no espaço em estranhas circunstâncias. Para dar autenticidade à história, o artista recorre a uma grande quantidade de documentos históricos. (FONCUBERTA, 1997) *

Figura 18. Retrato de Ivan Istochnikov, autorretrato de Joan Fontcuberta como cosmonauta russo. (1997)



Link: <http://magazine.photoluxfestival.it/en/joan-fontcuberta-sputnik-the-strange-story-of-cosmonaut-ivan-istochnikov/>
(último acesso em 06/10/2019)

* Nota: Se trata de una intervención paródica, una acción de intoxicación informativa que sirve para llamar la atención sobre los peligros de la credulidad. Aquí, el artista se convierte en cronista para contar la supuesta historia de la primera iniciativa de la Fundación Sputnik (organismo creado para rehabilitar la memoria histórica y divulgar el programa espacial soviético): la tragedia del cosmonauta Ivan Istochnikov (la traducción más aproximada al ruso de Joan Fontcuberta), perdido en el espacio en extrañas circunstancias. Para dotar a la historia de autenticidad, el artista recurre a una gran cantidad de documentos históricos. (FONTUCUBERTA, 1997)

Figura 19. Fotos apresentadas na exposição que seriam do regime comunista e das quais o cosmonauta teria sido apagado. (SPUTNIK, Fontcuberta, 1997)



Fonte: <http://revistaold.com/blog/a-imaginacao-em-joan-fontcuberta-a-criacao-artistica-documental-de-sputnik/>
(último acesso em 06/10/2019)

Essa não era a primeira vez que Fontcuberta apresentava um trabalho que questionava a questão da crença na verdade fotográfica. O espanhol hoje é conhecido e convidado a palestrar no mundo inteiro sobre suas obras das quais já se espera algum tipo de “peripécia” ou “pegadinha”. Tanto que, quando o caso do *fake* fotógrafo brasileiro Edu Martins emergiu alguns profissionais da área ou especialistas em arte esperaram por alguma manifestação de Fontcuberta. Depois de tantas histórias inventadas já se espera que alguma coisa no estilo fosse de sua autoria. O que reinou foi o silêncio.

Eduardo Martins, ou melhor, quem o criou, conseguiu reunir em um único perfil todos os elementos do estereótipo do fotógrafo de guerra, gerando esta intoxicação informativa da qual fala

Fontcuberta. Bonito, latino, mas com tez europeia, loiro com olhos azuis, bonzinho, solidário e com história triste de superação, com boas fotos e, como consequência de sua época, mas acima de tudo, muitos seguidores no Instagram. Considerando tudo isso, todo o histórico que temos de como deve ser um fotógrafo de guerra, como não acreditar em Edu? Ele era, literalmente, bom demais para ser verdade.

Figura 20. Edu Martins em foto na qual estaria no campo de batalha, foto que depois se descobriu que era montagem.



Fonte: https://www.vice.com/pt_br/article/zmmdx5/o-fotografo-que-nao-existia
(último acesso em 06/10/2019)

O avatar de Eduardo revelou lacunas latentes da imprensa hoje e como a veracidade e autenticidade se tornaram ainda mais valiosas em tempos de internet. Afinal, a mesma facilidade que distribui e populariza a fotografia digital é a que torna mais fácil utilizar as imagens para enganar e disseminar mentiras ou, como cunhado nos anos 2000, as famosas *fakenews*.

Neste caso as fotos eram em si verdadeiras, fotos que foram feitas no campo de batalha, mas eram levemente modificadas por Edu para não serem detectadas por softwares caso fosse realizada uma pesquisa para comprovar seus direitos autorais.

Figura 21. Edu flipava (alterava as fotos horizontalmente) para que não fossem identificadas por softwares na busca por plágio. (ARONOVICH, 2017)



<https://revistazum.com.br/noticias/edu-martins-fake-fotografo/>

Edu utilizou dos meios digitais para produzir uma história por completo, ele não apagou personagens na foto, ele não reinventou a história da foto, ele era em si a mentira. Edu criou um roteiro de ficção que se tornou real a partir do meio no qual foi publicado, a imprensa. Quem criou Edu inventou um replicante, do início ao fim. Era um homem com uma história, com fotos que a comprovavam, com drama, ou seja, ele fotografava, ele existia em perfis online, ele tinha milhares de seguidores no Instagram, portanto, ele só poderia ser real.

O filósofo francês André Rouille declara que “Da coisa à imagem, o caminho nunca é reto” (2005, p. 79). E o caso de Edu Martins reúne todas essas voltas num labirinto no qual o mundo digital pode ter colocado a humanidade, ou seja, no qual a própria sociedade se colocou. E talvez dele não saia.

Na busca por essa robotização, como indicada por Albuquerque Junior em *A Arte de inventar o passado*, a humanidade se coloca diante do excesso como na teoria popular do complexo do queijo suíço: quando mais queijo mais furos, portanto menos queijo. Nós temos um problema, pois quanto maior é capacidade técnica de produção de imagens e a proximidade entre o editor e a produção da imagem, menor é o tempo e a capacidade de checagem desta informação que foi delegada a meios da

informática que podem ser burlados.

A invenção do *chip* iniciou uma progressiva desreferencialização do mundo e sua integração em circuitos telemáticos. Passou a ser possível a simulação de realidades virtuais, em que o homem convive com o simulacro. Um mundo de escolhas rápidas, quantitativas e bíticas. (ALBUQUERQUE JUNIOR, ANO, p. 56)

Edu é este simulacro. Tão espelho que não o enxergamos, e por isso ele que foi logo aceito com facilidade e quase nenhum questionamento. Edu percebeu o vácuo que existe na atenção tanto do grande público quanto dos profissionais da área de imprensa. E a credibilidade sempre associada à imprensa lhe deu esse poder de existir. Edu é resultado de todas as possibilidades técnicas de nossa época, a facilidade de busca por fotos e informação no campo de batalha, a facilidade com que podemos criar um personagem online roubando fotos de outra pessoa e como é fácil também a comunicação com editores e repórteres de grandes veículos como a própria BBC. Uma história que acendeu um alerta, e agora todos vivem um pouco no papel de Rick Deckard (Harrison Ford) em *Blade Runner*, um personagem que vive em busca do que é real e em determinado momento não sabe mais nem se ele mesmo é um ser humano ou replicante, ou seja ele duvida da sua própria verdade.

Tal como o teste feito durante a guerra do Irã-Iraque por dois jornalistas franceses, Serge Daney e Christian Caujulle que publicaram como um experimento no jornal francês *Liberati3n* duas fotos idênticas uma ao lado da outra. Uma das imagens pertencia a uma reportagem sobre a batalha de Verdun -, durante a primeira Guerra Mundial - e a outra realmente tinha sido tirada no transcurso da guerra entre os dois países islâmicos.

Não era necessário, portanto, enviar repórteres: bastava mandar alguém desempoeirar os arquivos. Não precisamos de fotojornalismo de atualidade; bastam os estereótipos gráficos que respondam a um índice de modelos de notícias. (FONTCUBERTA, 2010, p. 87)

O que este teste revela é algo que está presente nas observações de Broomberg e Chanarin, é como uma determinada estética e um determinado estilo se tornaram regra no mundo fotográfico. Afinal, o fluxo de imagens durante o século XX foi regido pelo julgamento editorial de qualidade que se deu em absoluto dentro das redações de meios europeus e norte-americanos.

Portanto, é o olhar eurocêntrico e essencialmente branco -, fator que também será debatido

mais adiante - que rege o que deve ou não ser publicado, o que é ou não é uma boa foto. A imagem física, pessoal, era parte deste jogo. E, foi assim que, além de enviar fotos que estavam dentro do padrão esperado para fotos de conflito, Eduardo também criou um personagem capaz de encaixar no imaginário do que seria um fotógrafo de guerra. Era pura ressonância cognitiva no cérebro de qualquer editor de jornal ou site ocidental e, também do público consumidor das matérias e de redes sociais.

2. Edu Martins e a era da *superreprodutibilidade* técnica

2.1 A era da *super reprodutibilidade* técnica

É dentro deste fluxo de imagens que guiou o século XX que busco em Walter Benjamin e seu clássico texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade* para explicar sobre como ocorreu a transformação nesse efeito que a reprodução técnica de imagens provocou na sociedade. Como resume bem o professor Luis Sérgio Santos em um artigo sobre *Benjamin e a Pós modernidade*:

Benjamin é o pioneiro na teoria estética sobre o impacto que a nova tecnologia vai produzir, primeiro desorganizando uma certa ordem, para, em seguida, se impor como elemento fundador de uma nova ordem. Ele se preocupa em mostrar, através das várias tecnologias de reprodução, mesmo as mais primitivas e artesanais, que “em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível”. Mas a fotografia, fundada no retrato e, depois, ampliando seu olhar para paisagem, muda radicalmente o conceito tradicional de obra de arte que, até então, se funda no original. (SANTOS, 2013, p.1)

Benjamin demonstra que nesta capacidade de cópia há algo comum desde o princípio que está na origem da imagem ou obra de arte, um eixo central. Entretanto, quando tratamos sobre Edu Martins é preciso associá-la a outra questão que veio junto com a industrialização, a da mecanização da cópia. Pois é essa possibilidade que diferencia a relação que a humanidade da era moderna e industrial tem com as artes (imagens, escrita, literatura, fotografia) da humanidade e das sociedades anteriores (da pré-história até o século XVIII) frente ao surgimento destas tecnologias. Uma humanidade que atualmente é muito diferente ao se relacionar de modo digital.

A obra de arte foi por princípio sempre reproduzível. Sempre foi possível a pessoas imitar aquilo feito por pessoas. Tal procedimento de copiar foi também realizado por estudantes como treino de arte, por mestres para a disseminação de suas obras e finalmente por terceiros cobiçosos. Em contrapartida a reprodução técnica da obra de arte é algo novo, que se realiza na história com intensidade crescente. Com a xilogravura, as artes gráficas tornaram-se pela primeira vez tecnicamente reproduzíveis; elas já o eram tempos antes de também a escrita sê-lo por meio da imprensa. São conhecidas as monstruosas modificações que a impressão – a reprodução técnica da escrita – provocou na literatura. Mas *deste* fenômeno, que é

analisado aqui da perspectiva da história mundial, elas são apenas *um caso particular*, embora especialmente importante. Durante a Idade Média somam-se à xilogravura também a gravura em cobre com ponta seca e a água forte, assim como a litografia, no início do século XIX. (BENJAMIN, 2013, p. 51)

Benjamin escreve este texto em um mundo entre guerras numa época que o desenvolvimento industrial vivia seu auge e a fotografia já estava disseminada pelo mundo impressionando as pessoas com sua capacidade de “reprodução da realidade”. Em meio a uma sociedade na qual a mecanização substituía a mão humana, e o homem começava a enfrentar o dilema de ser substituído pela máquina.

Com a fotografia, a mão foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução figurativa, as quais recairiam a partir daí exclusivamente sobre o olho. Como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução figurativa foi acelerado de modo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala. (BENJAMIN, 2013, p. 53)

E era esse ritmo rápido e intenso da urbanização que fez Benjamin perceber que esta reprodução mecânica do que antes eram obras feitas para admiração de poucos teria mudado a relação da sociedade o modo de ver e admirar a arte:

Mesmo na reprodução mais perfeita *uma* coisa se perde: o aqui e agora da obra de arte. No entanto, é nessa existência única, e somente ela, que está realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração. Ai incluem-se tanto as modificações que ela sofreu em sua estrutura física no decorrer do tempo como também as relações de posse cambiantes nas quais pode ter entrado. Os traços da primeira só podem ser extraídos por meio de análises químicas ou físicas, que não se deixam realizar na reprodução, os da segunda são objeto de uma tradição cuja reconstituição tem de partir da localização original. (BENJAMIN, 2013, p. 53)

Benjamin ainda analisava uma sociedade na qual, por mais que a máquina substituísse o olho humano, ainda era necessário um meio físico entre o objeto, o fotógrafo e a publicação ou exibição dessa imagem. Ou seja, ainda era necessário, papel, negativo, químicos, e uma reprodução através de um ampliador e um laboratório fotográfico. Portanto, para que uma fotografia fosse distribuída ao mundo isso exigia uma série de etapas físicas que envolvem a mão humana. A máquina poderia estar entre objeto e seu registro fotográfico mas a mão humana seguia presente.

O teórico foi longe nas consequências e no mundo da aura e da reprodutibilidade técnica, mas não tão longe a ponto de imaginar um mundo no qual o meio físico de reprodução das obras seria ou

poderia ser completamente eliminado.

Benjamin tinha como referência a película fotográfica em negativo destruída, ela própria, pela tecnologia digital que deletou qualquer referência física que poderíamos chamar de original. Trata-se, aqui, de uma meta-realidade, uma exacerbação da pós-modernidade. (SANTOS, 2013, p.2)

Por esta razão, precisamos olhar para a atualidade com os olhos da teoria já desenvolvida e cuja distância histórica é muito importante para termos a capacidade de ver com mais clareza cada momento. Entretanto, o processo pelo qual Benjamin foi atingido e que o fez desenvolver a teoria da reprodutibilidade técnica mudou quase completamente e gerou novas maneiras tanto de reproduzir imagens como de recepção das mesmas, mas acima de tudo criou uma *superdistribuição* e reprodução de imagens. A humanidade nunca distribuiu, publicou e reproduziu tanta fotografia.

O Instagram, principal rede de relacionamento utilizada por Edu para mostrar seu trabalho tem atualmente cerca de 800 milhões e usuários (cerca de 11% da humanidade). Com uma média de publicação de 95 milhões de imagens por dia. Um bom exemplo é a obra de arte de Erik Kessel, artista holandês, que decidiu imprimir, em 2011, todas as fotos publicadas no site de hospedagem e compartilhamento de imagens Flickr durante 24 horas de um dia qualquer o que criou montanhas e montanhas de fotografias deixando o ser humano perdido em meio a tantas reproduções físicas do mundo digital.

Figura 22. Obra de Erik Kessel 24 Hrs In Photos, 2011



<https://mashable.com/2011/11/14/flickr-kessels-photography/> e
<https://medium.com/datadriveninvestor/to-never-be-forgotten-b394986e6c74>

Portanto, é por isso que, partindo deste importante olhar de Benjamin, que adiciono aqui o que para mim é a *superreprodutibilidade técnica*, pois o mundo digital gerou uma capacidade na humanidade de criar, talvez em um único dia, mais imagens do que o total feito durante todo o primeiro século de existência da técnica fotográfica. Não acredito que utilizar o termo hiper seria correto porque seu significado também indica algo que passa por cima, que está acima. Acredito que ainda estamos analisando a questão sem saber muito bem para onde ela vai, ainda não vivemos o auge da superprodução de imagens. Novas técnicas como a realidade virtual, *deep fake*, novas redes e aplicativos podem fazer com que este tema se torne maior, portanto, por enquanto vamos focar no *super*, no excesso.

Contudo, para compreender essa questão é preciso entender quais foram as mudanças que o processo de reprodutibilidade técnica sofreu na virada do século XX para o XXI.

2.2 A diferença no processo

O processo de produção de imagens -, até a criação da máquina digital acessível ao público em geral no fim dos anos 1990 e sua popularização extrema nos anos 2000 - quando foi adotada como elemento básico em cada celular, era chamado analógico. Um processo mecânico que envolvia: um fotógrafo com uma câmera com um filme (película 35mm) que depois era revelado em um processo químico/físico que depois envolvia a reprodução física dessa imagem e a reprodução de este pedaço de papel em outros meios também físicos. Havia muito mais tempo entre a criação da foto e a recepção e análise do espectador diante desta foto.

Na era digital e da internet este tempo mudou, sendo reduzido a quase zero e envolvendo muito menos pessoas entre um ponto e outro dessa cadeia. Atualmente, entre quem tirou a foto e o receptor da mesma, dependendo do caso, pode ter somente uma etapa, uma pessoa, o próprio dono da imagem (ou o falso dono). A fotografia dse resumiu praticamente a: um fotógrafo com câmera ou celular, o download ou transferência do celular ou cartão de memória para distribuição digital – internet e a entrega da imagem ao mundo.

Permitindo o empilhamento digital de uma montanha de imagens como na obra de Kessels, na qual recebemos e vemos uma gama tão grande de fotos todos os dias e nos sentimos um tanto perdidos em meio a ela mas não conseguimos compreender bem esta sensação da montanha pois não temos essa relação física das fotos impressas no meio da sala e pouco conseguimos imaginar o tamanho dela.

Ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção. (BENJAMIN, 2013, p. 57)

E talvez por isso, Edu possa ter sido um dos marcos de inauguração de uma era além da

reprodutibilidade técnica, na qual o modo de existir e de recepcionar mensagens mudou, pois ele é resultado deste processo que praticamente elimina a necessidade da mão humana no processo. Existe ali uma eliminação da autenticidade. Não precisamos mais dela, nem do “aqui e agora” da obra de arte. Benjamin já alertou que isso se perde, se atrofia com a reprodutibilidade técnica, mas com a era digital pode ser que isso tenha evaporado.

Pode-se reunir essas características no conceito de aura e dizer: aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático; seu significado aponta para muito além do campo da arte. *Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permita a reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido.* (BENJAMIN, 2013, p. 56)

Edu Martins levou ao extremo o conceito que vive no imaginário da mente fotográfica criada no século XX sobre o estereótipo do fotógrafo. Ele era um personagem pop, facilmente vendável. Facilmente aceito.

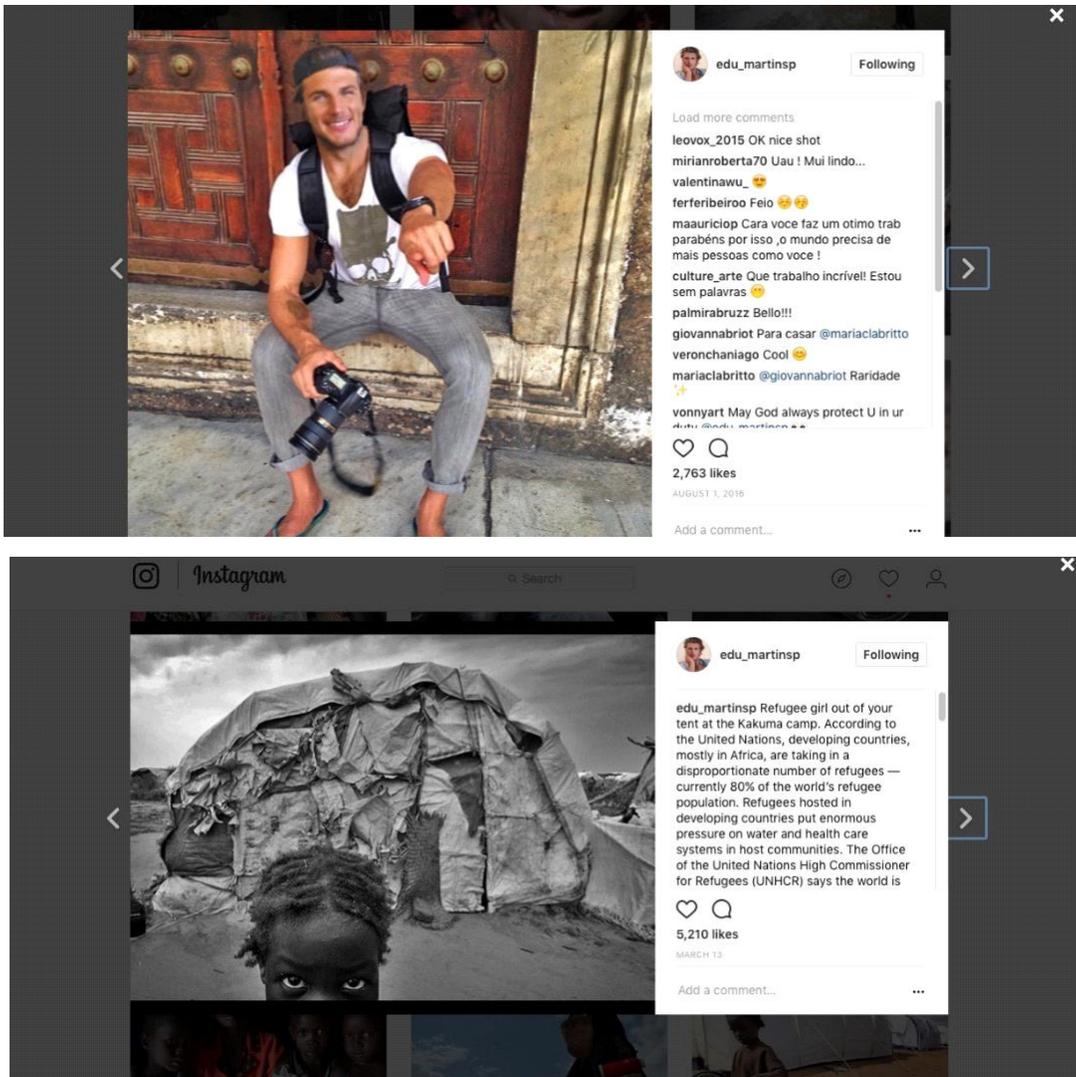
Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. O observador calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. Estando de posse dessa descrição, torna-se fácil perceber a condição social inerente à deterioração contemporânea da aura. Ela repousa sobre duas circunstâncias, ambas ligadas ao crescimento progressivo das massas e à intensidade crescente de seus movimentos. (BENJAMIN, 2013, p. 56)

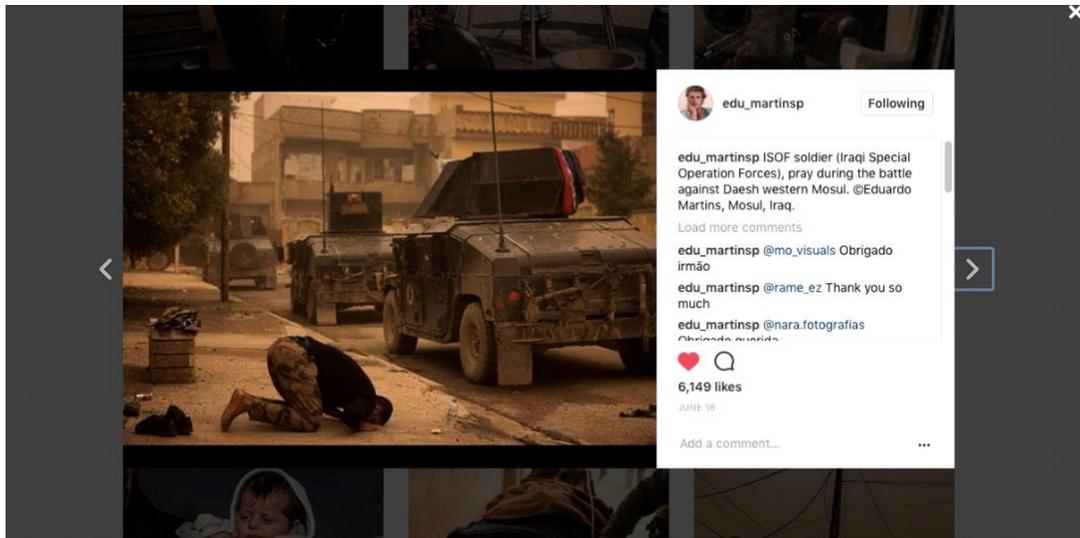
É dentro dessas convicções que a era digital e a *superreprodução* massiva de fotografia permitem a criação de um personagem que teria toda a admiração e a fama de alguém que realmente fotografa e enfrenta toda a dificuldade e o risco que é estar em uma guerra. Sem a necessidade de realmente estar lá. Quem criou Edu Martins fingia ter existido um “aqui e agora”, ofertava o momento de autenticidade, tentava cobrir todas as possíveis etapas dessa cadeia entre o fotógrafo e o receptor. Por isso as namoradas e os comentários dos “parceiros no instagram”, era a maneira de convencer os outros de sua existência, sua autenticidade, era o seu "*carte de visite*".

Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava em um contexto distinto de

tradição entre os gregos, que a utilizavam como objeto de culto, e entre os clérigos da Idade Média, que viam nela um ídolo malfazejo. O que, porém, confrontava a ambos do mesmo modo era sua singularidade. Entre outros termos: sua aura. A maneira original de imersão na obra de arte no contexto da tradição encontrou sua expressão no culto. As obras de arte mais antigas surgiram como sabemos do serviço de um ritual – primeiramente mágico depois religioso. É, portanto, decisivamente significativo que esse modo de ser aurático da obra de arte jamais se liberte totalmente de sua função ritual. Em outras palavras: *o valor singular da obra de arte “autêntica” fundamenta-se sempre no ritual.* (BENJAMIN, 2013, p. 56)

Figuras, 17, 18 e 19 e 20. Fotos de Edu Martins em seu perfil no instagram.

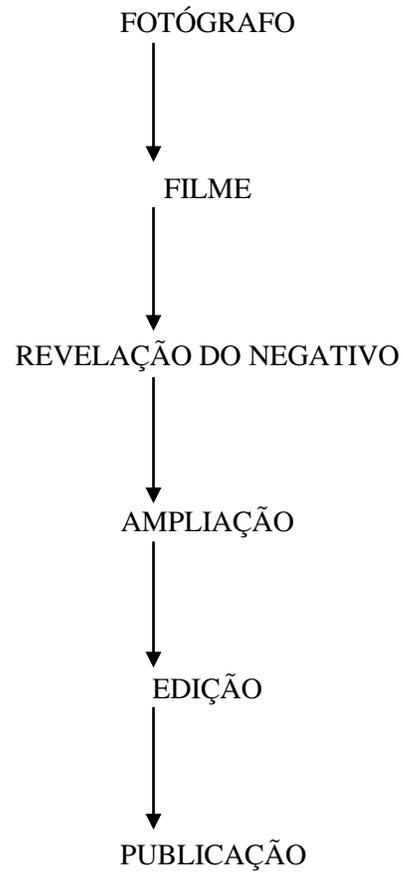




Fonte: Reprodução do Instagram

Edu vendia o rito, usava o processo digital de produção e distribuição de imagens para criar um personagem, sua obra de arte foi reproduzir a aura do fotógrafo. E isso só foi possível graças a mudança neste *modus operandi* da fotografia. Enquanto durante o processo analógico exigia a presença de pessoas nas etapas, como um laboratorista, por exemplo, e a necessidade de um elemento físico como o negativo, e a foto ampliada, isso tudo dificultava a mentira, ela não era impossível, mas em caso de dúvida todos os envolvidos deveriam contar a mesma história. Desde o fotografado, até o laboratorista, o editor de fotografia da publicação.

Processo fotográfico do Século XX:



Processo fotográfico digital, Século XXI:

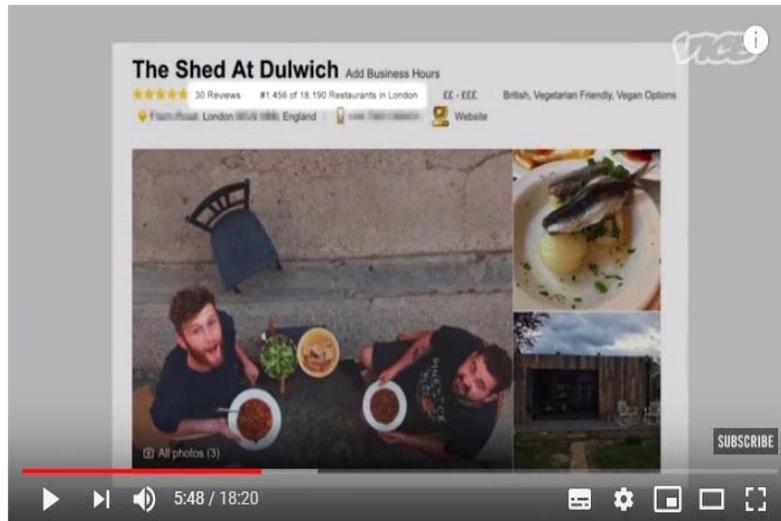


Este processo todo pode envolver somente o fotógrafo o que facilita e muito a disseminação de uma história inventada, ainda mais se ela for de fácil digestão como costuma ser com as *fakenews*. Sua legitimidade era virtual, estava número de seguidores e nos *likes* que tinham ambos podem ser perfeitamente comprados de modo fácil na internet.

Na mesma época em que aconteceu o caso de Edu Martins, surgiram algumas histórias curiosas como a do "Restaurante nº 1 de Londres". A curiosa história de um jovem que após trabalhar algum tempo fazendo avaliações boas, mas falsas, de restaurantes para o site Trio Advisor, decidiu criar seu próprio restaurante e colocá-lo no topo de lista. O detalhe é que o restaurante, assim como Edu só existia no anúncio do site, fisicamente ele nunca existiu. Detalhe peculiar, esta matéria foi produzida por Oobah Butler, repórter da revista Vice, um dos veículos que foram burlados por Eduardo Martins.

O restaurante se promoveu somente pelo número de *likes* e das avaliações positivas feitas pelo próprio "dono" e seus amigos. Em seis meses o restaurante virtual virou febre, o telefone não parava de tocar com pedidos de reservas, tanto que o "dono" decidiu fazê-lo existir por um dia montando um local falso em sua própria casa com ajuda de alguns amigos e servindo comida congelada cozida em minutos no micro-ondas para clientes que haviam ligado fazendo reservas. Tudo isso virou uma matéria do site Vice, "How to Become TripAdvisor's #1 Fake Restaurant" que pode ser assistido no link: <https://www.youtube.com/watch?v=bqPARIKHbN8>. Alguns clientes mesmo depois de saberem que tudo era fake disseram que a comida era ótima e que voltariam ao restaurante.

Figura 27. Reprodução de vídeo sobre o falso restaurante.



VICE LIFE HACKS WITH OOBAH BUTLER T1 • E1
How to Become TripAdvisor's #1 Fake Restaurant

Reprodução: Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=bqPARIKHbN8>

Ou seja, nem mesmo um restaurante precisa existir para fazer sucesso. O que vale são os *likes* dados na rede. Nesta sociedade das redes sociais aparentar começou a valer muito dinheiro. Um outro exemplo é a empresa russa Private Jet Studio que logo percebeu isso e cobra R\$ 900 por um ensaio fotográfico em um jato particular de duas horas feito para o cliente postar nas redes sociais. Durante este período o avião não sai do chão.

Figura 28. Cliente do Private Jet Studio tira fotos em jato

particular para postar nas redes sociais



Fonte:

<https://revistapegn.globo.com/Tecnologia/noticia/2019/01/empresa-cobra-r-900-para-cliente-fingir-passeio-em-jatinho-e-tirar-fotos-para-redes-sociais.html>

(último acesso em 10/10/2019)

Produzido pelo Netflix o documentário sobre a história do "Fyre Festival: A maior festa que nunca existiu" reflete sobre este mundo guiado pelas redes e que sofre fortemente da síndrome chamada FOMO (Fear of Missing Out) ou em português "medo de ficar de fora". Nele vemos a história de um produtor de Nova York, envolvido em diversos casos de fraude e estelionato, que cria e divulga um festival de música chamado Fyre Festival. O evento aconteceria em uma ilha do Caribe que teria pertencido ao famoso traficante de drogas Pablo Escobar.

O Fyre Festival investiu em uma estratégia de marketing focada em pessoas de alto poder aquisitivo. O vídeo promocional da festa mostra modelos famosas bebendo e passeando pela ilha, com a promessa de que esta seria um festival exclusivo para um público *VIP*. Mas a estratégia de marketing que mais demonstra ter tido êxito foram as postagens no Instagram feitas pelos chamados "*influencers*", celebridades que possuem muitos seguidores no portal e foram contratadas para postar um quadrado laranja, isso mesmo, um quadrado laranja, mencionando somente na legenda que o *post* era relacionado ao Fyre Festival.

Figura 29. Os quadrados laranjas postados por celebridades no Instagram divulgando o Fyre Festival.



Fonte: Reprodução de imagem de artigo da Revista Squire

<https://www.esquire.com/entertainment/tv/a25896310/fyre-festival-documentary-review/>

Figura 30 Reprodução de imagem do vídeo de divulgação do Fyre Festival publicado no youtube.



Fonte: <https://www.esquire.com/entertainment/tv/a25896310/fyre-festival-documentary-review/>

Conforme conta o documentário esta ação de marketing esgotou os ingressos da "festa na ilha

paradisiaca". Especialmente quando a modelo, empresária e personalidade de televisão americana, conhecida pelo reality show *Keeping Up with the Kardashians*, Kendall Jenner fez a publicação. Aos poucos o documentário vai mostrando que ao mesmo tempo que os idealizadores do Festival cobravam extras por mordomias para quem tinha comprado ingressos (que esgotaram em pouco tempo), as dificuldades técnicas para instalar uma estrutura de shows e hospedagem na ilha e de organização deixavam evidente que o festival não seria um sucesso. Algumas pessoas tentaram alertar pelas mesmas redes sociais sobre a real situação do evento, e não foram ouvidas.

O que sucede são imagens de jovens passando uma noite de desespero, - em busca de comida e tentando se abrigar da forte chuva que caía na ilha - ao perceberem que estavam presos em uma armadilha. Os envolvidos já tinham um histórico de projetos que miravam o público jovem com dinheiro, a chamada geração Y, na qual tinham um cartão de crédito que lhes dava acesso a festas e locais exclusivos. Logo após o fiasco do Fyre Festival os produtores continuaram enviando emails com convites e venda de ingressos para camarotes e shows utilizando a mesma lista de contatos (emails). Tanto para cartão de crédito, festival de música ou camarotes a estratégia era a mesma: vender o status virtual, mas que na realidade era um caso de estelionato. Como comenta Morozov, no mundo real ainda é possível morrer de fome.

O conto de fadas do "empoderamento do usuário", tão insistentemente disseminado pelo Vale do Silício, é repleto de promessas desse tipo. Tendo como pano de fundo o decrépito Estado de bem-estar social, incapaz de cumprir as promessas feitas à população, o Vale do Silício nos propõe uma nova rede social: ainda que sejamos forçados a vender nossos carros e deixar de pagar nossas hipotecas, jamais perderemos o acesso ao Spotify e ao Google. Ainda é possível morrer por falta de comida, mas não por falta de conteúdo. (MOROZOV, 2019, p.49)

Este jogo dos *likes* nas redes é elementar para compreender como funcionou este conto de fadas contemporâneo, pois quem criou Edu sabia exatamente sobre o que eram afinal os meios que utilizava e sobre como aparentar era essencial para que sua estratégia funcionasse. “Nunca o antigo adágio de que a mentira viaja muito mais rápido do que a verdade pareceu tão atual” (D’ANCONA, 2018, p. 54).

2.3 Fake images e os meios

Além do histórico processo de produção, revelação das imagens, como ela influência e como funciona a recepção das mesmas é importante também entender sobre o que são a fotografia, a internet, o Instagram e o Facebook. A rede mundial de computadores, gerou tantas mudanças no meio social que acabamos por voltar a prestar atenção no que disse o teórico Marshall McLuhan, para quem “o meio é a mensagem”, uma tese que, talvez, estivesse muito além de sua época. Um modo fácil de entender o que ele quis dizer é olhando para uma de suas melhores metáforas sobre o quanto a criação e a construção das estradas de ferro mudou o sociedade moderna, diz ele:

Pois a “mensagem” de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas, humanas. A estrada de ferro não introduziu movimento, transporte, roda ou caminhos na sociedade humana, mas acelerou e ampliou a escala das funções humanas anteriores, criando tipos de cidades, de trabalho e de lazer totalmente novos. Isto se deu independentemente do fato de a ferrovia estar operando numa região tropical ou setentrional, sem nenhuma relação com o frete ou conteúdo do veículo ferroviário. O avião, de outro lado, acelerando o ritmo de transporte, tende a dissolver a forma “ferroviária” da cidade, da política e das associações, independentemente da finalidade para a qual é utilizado. (MCLUHAN, 2016, p. 22)

Para McLuhan a fotografia era o “bordel sem paredes”. Com a internet este bordel se ampliou ao extremo e talvez em 2020 ainda esteja longe de atingir o seu ápice. Entretanto, seguindo o raciocínio do filósofo canadense, podemos tentar definir sobre o que são, na realidade cada meio com o qual convivemos hoje. É difícil analisar bem uma situação quando estamos dentro dela, o que pode gerar um sonambulismo como comentado por McLuhan mas nada nos impede de tentar compreendê-la.

Ao aceitar um grau honorífico da Universidade de Notre Dame, há alguns anos, o

Gen. David Sarnoff declarou o seguinte: “Estamos sempre inclinados a transformar o instrumental técnico em bode expiatório dos pecados praticados por aqueles que os manejam. Os produtos da ciência moderna, em si mesmos, não são bons nem maus: é o modo com que são empregados que determina o seu valor.” Aqui temos a voz do sonambulismo de nossos dias. É o mesmo que dizer: “Uma torta de maçãs, em si mesma, não é boa nem má: o seu valor depende do modo com que é utilizada.” Ou ainda: “O vírus da varíola, em si mesmo, não é bom nem mau: o modo como é usado é que determina o seu valor.” E ainda: “As armas de fogo, em si mesmas, não são boas nem más: o seu valor é determinado pelo modo como são empregadas.” Vale dizer: se os estilhaços atingem as pessoas certas, as armas são boas; se o tubo de televisão detona a munição certa e atinge o público certo, então ele é bom. Não estou querendo ser maldoso. Na afirmação de Sarnoff praticamente nada resiste a análise, pois ela ignora a natureza do meio, dos meios em geral e de qualquer meio em particular, bem no estilo narcisístico de alguém que se sente hipnotizado pela amputação e extensão de seu próprio ser numa forma técnica nova. (MCLUHAN, 2016, p. 25)

De qualquer modo ao olhar para as mídias que analisamos aqui vendo-as sobre as lentes do raciocínio de McLuhan é possível determinar algumas hipóteses. A internet, a grande rede mundial de computadores (*world wide web*), criada primeiramente para facilitar a comunicação do exército americano, é na realidade uma grande rede de comunicação que permite uma expressão sem barreiras para qualquer um que estiver conectado. Portanto, ela é sobre anonimato. A internet permite que as pessoas se expressem e façam o que quiserem sem a necessidade de identificação. Prova disso é a amplitude que hoje tem a chamada *deepweb*, a “internet B”, uma rede anônima que não é analisada neste trabalho, pois não está envolvida no caso.

Esta rede anônima existe porque foi preciso criar meios de controlar essa sede de expressão anônima que poderia se disseminar com a popularização da internet. Surge o Facebook. O Facebook é a vigilância, ele é o rastreamento do pensamento que está expresso na *world wide web*. Ali cada um pode manifestar o que quiser, mas isso sempre vai deixar rastros que levam a um perfil, e associações capazes de identificar quem é o ser humano por trás daquele pensamento e mais, qual é toda sua rede de relacionamento com outros seres humanos.

Ao pagarmos com o celular - ou armazenar sua selfie para a posteridade ou compartilhá-la numa rede social -, há um histórico que pode ser explorado por agências de publicidade e por outras empresas. (Morozov, 2018)

Então, chegamos ao Instagram. Um portal de publicação de imagens, onde não há quase

nenhum texto. Ali cada um pode publicar fotos e pequenos vídeos sobre o que está fazendo no momento, ou seja, é um espaço de puro ego e exibicionismo. Veja como meu gato é fofo, veja como meu filho é bonito, veja como eu viajo, veja como eu sou bacana e rico estou jantando num lugar chique, veja como eu sou legal estou aqui ajudando essas crianças carentes, veja como eu sou um bom fotógrafo fiz essa imagem muito incrível. Veja... veja... veja... e me inveje.

Além disso, o modo como é feita a avaliação das imagens no Instagram termina por padronizar e pasteurizar as reações às imagens. Tanto para uma foto dramática com refugiados fugindo da guerra, morrendo de fome, quanto para uma foto do pôr do sol na praia o que se dá é um "coração", um *like*, sempre o mesmo, não importa a cena retratada. Fazendo do Instagram este o bordel massivo sem paredes digital.

E foi combinando estas características que Edu Martins foi bem-sucedido. Ele roubava – copiava – fotos de sites de fotógrafos (profissionais ou não), consequência da distribuição e do processo digital de fotografia. Tinha um perfil no Facebook, tinha amigos lá. E possuía mais de cem mil seguidores no Instagram onde postava intercalando imagens de guerra com as de surf ao redor do mundo e ganhava *likes* iguais para ambas. Isto levava a crer que ele era um fotógrafo muito bem-sucedido, afinal, tinha muitos seguidores na rede social.

Foi assim que Edu se tornou um caso de *fake imagem*, pois até hoje pouco demos atenção para a essa possibilidade de que as imagens também mentem na rede e a desconsideramos como fonte de informação. Enquanto segue forte e vivo o debate sobre as *fakenews* e a pós-verdade talvez muitos Edu Martins estejam por ai no Instagram mas ninguém está prestando atenção nisso, estamos feito sonâmbulos dando curtidas em fotos falsas.

Edu Martins teve êxito graças a esse sonambulismo que há na insaciável busca por mais e mais cliques e a perfeita união entre o imaginário (a aura) do fotógrafo herança do século XX, o anonimato – podia copiar fotos e fingir que estava em lugares onde não estava sem ser rastreado –, com o exibicionismo do século XXI unido ao processo digital. Deste modo ele convenceu editores a aceitarem sua história e foi publicado em diversos veículos de notícias antes de ser descoberto.

Mora ai um elemento crítico do mundo da pós-verdade, pois enquanto estamos tentando compreendê-lo, ele já está agindo criando outros fatos.

Tudo que importa é que as histórias *pareçam*, verdadeiras, que elas repercutam. Na

política, o pioneiro dessa doutrina foi o governo de George W. Bush. Como Ron Suskind relatou na *The New York Times Magazine*, em 2004, um dos assessores do presidente (...) disse que seus métodos jornalísticos eram ultrapassados: (...) Somos um império agora e, quando agimos, criamos nossa própria realidade. E enquanto você examina essa realidade – de maneira prudente, como você faz –, nós agimos de novo, criando novas realidades, que você pode examinar, e é assim que as coisas se ordenam. Somos atores da história [...] e você, todos vocês, existirão simplesmente para examinar o que fazemos. (D'ANCONA, 2018, p. 56)

Edu uniu a era do ego com anonimato. Um *fake* fotógrafo que provavelmente é parte somente do início dessa era da *superreprodutibilidade* técnica que descartou de vez a aura e a autenticidade do aqui e agora na imagem. Refletindo uma sociedade contemporânea que dá legitimidade ao virtual com dados virtuais.

A condição pós-moderna é, todavia, tão estranha ao desencanto como à possibilidade cega da deslegitimação. Após os metarrelatos, onde se poderá encontrar a legitimidade? (LYOTARD, 2009, p.)

Será essa somente a primeira estação na base desta montanha? Neste Himalaia de imagens? Provavelmente sim, não temos ideia de onde esse excesso, essa massividade de imagens irá levar o mundo contemporâneo. Uma sociedade que vai a cada dia se embrenhando mais no mundo digital uma roda que talvez só pare quando outro meio considerado por McLuhan como um meio sem mensagem, a luz elétrica, entrar em colapso parando todos os outros meios. Até lá muitos novos Edu's poderão surgir, se é que já não estão por aí.

3. O que Eduardo Martins decidiu não ser

E, é em meio a este mundo de pós-verdades é preciso também prestar atenção naquilo que é o não dito. Vivemos em um mundo de excesso de informações, mas que ainda assim possui brechas e lacunas e talvez em seja neste vazio que estão as mais importantes informações que devemos analisar. Detalhes que acabam sendo mais reveladores do que tudo que é gritado na internet. Afinal, como diz Jesse de Souza em seu livro "A elite do atraso",

a mídia não produz conhecimento ela apenas distribui e eventualmente, como no nosso caso, em contexto de total desregulação do trabalho midiático, enfatiza alguns aspectos e encobre outros tantos de acordo com seus objetivos comerciais e políticos. (SOUZA, J. A elite do atraso, tal ano)

A mídia é um espelho onde vemos um panorama geral sobre nossas vidas. Nela estão refletidas as ansiedades, os conflitos e as ideias que a sociedade tem de si. A mídia não cria, ela reproduz e distribui as informações que já estão na sociedade e, sendo assim, ela reflete também, como qualquer espelho, nossas rugas, preconceitos e crueldades.

O caso do falso fotógrafo Edu Martins foi um desses momentos aos quais foi impossível fechar os olhos ou virar a cara. O que ele trouxe à tona são problemas que envolvem a mídia há muito tempo e foram agravados com a popularização da internet. Ainda assim olhamos para ele, mas foi um olhar rápido, uma questão que a própria mídia fez questão de literalmente varrer para baixo do tapete. Afinal, é "melhor parecer hipócrita do que tirar o chão dos próprios pés." (EAGLETON, 1993)

E é por isso que para compreender melhor este caso vamos tratar sobre Edu Martins focando em três aspectos que envolvem sua parte oculta, ou melhor, porque quem criou Edu Martins fez determinadas escolhas e não outras. São eles: a questão de gênero e raça, o quanto o fato do personagem ser um homem, branco, encaixar perfeitamente em determinado padrão estético influencia em sua aceitação; a visão eurocêntrica e norte americana imagética que a mídia ocidental persegue (inclusive os veículos brasileiros) ao ver o mundo e o fluxo que as imagens percorrem (desde a sua produção até a publicação); e o poder econômico existente neste caminho, além da falência das redações que provocou a retirada dos editores de fotografia eliminando um filtro de

conhecimento sobre semiótica e estética que poderia ter colocado, no mínimo, sob suspeita, o fotógrafo antes de sua publicação.

Pontos chave que demonstram como algumas estruturas há muito internalizadas nas redações e que são reflexos de um "*modus operandi*" da sociedade, permitiram que alguém inventasse essa personagem e convencesse a mídia de que ele era real. Tão internalizadas que muitas vezes não são nem notadas nem pelo público nem por quem trabalha dentro da mídia. Um *fake* que, além de ser aceito e publicado, se tornou quase uma celebridade, chamando atenção não só de profissionais da área como do público em geral.

3.1 Afinal, por que Edu Martins não era uma mulher?

A fundação World Press Photo, uma das instituições mais reconhecidas no mundo na área do fotojornalismo, realiza todos os anos uma pesquisa com todos os fotógrafos que se inscreveram para concorrer ao seu principal prêmio que tem abrangência mundial. A pesquisa possui poucos dados que falam muito sobre o mercado da fotografia. Quem se inscreve não é obrigado a respondê-la, mas, em 2016, por exemplo, 1991 profissionais responderam. Destes 85% eram homens, uma maioria esmagadora. A pesquisa de 2019 reflete o mesmo resultado, ainda mantendo mais 80% de homens. (As pesquisas dos World Press Photo podem ser acessadas em: <https://www.worldpressphoto.org/programs/explore/research/the-state-of-news-photography-2018/28643>)

Estes dados expõem como é a vida dentro nas redações de jornais e revistas ao redor do mundo, a fotografia é um universo dos homens, ou melhor, dos homens brancos. Um cenário macro que se reflete claramente no micro, ou seja, eles são uma maioria absoluta em número de fotógrafos em ação no mercado, tanto como profissionais como editores. Além disso, os homens recebem mais do que as mulheres e, também ocupam mais cargos de chefia, o que influencia na hora da escolha de indicações para pautas e contratações, por exemplo.

O próprio World Press Photo (WPP) já sofreu e ainda sofre questionamentos e descréditos tanto por ser sexista quanto por premiar trabalhos que depois foram acusados de serem produções

falsas. Tanto que o WPP ao escolher o júri para o ano de 2019 incluiu nele uma maioria absoluta de mulheres. Uma tentativa de reverter um quadro de descrédito que tem corroído a imagem da instituição nos últimos anos.

Em 2015 um questionamento que surgiu no Facebook foi de que o WPP não premiava mulheres. Uma das respostas foi que poucas se inscreviam, em torno de 10% das fotos julgadas eram de autoria feminina. Será que no julgamento do WPP também não há uma questão estética? Uma estética que foi desenvolvida basicamente por homens, afinal, as maiores agências de fotografia e as referências sobre o que é ou não uma fotografia digna de prêmio foi gerada dentro de um universo essencialmente masculino.

Uma boa maneira de avaliar isso é olhando para a história de uma das maiores referências no fotojornalismo, a agência Magnum, por exemplo, é uma agência criada por alguns dos (considerados) maiores fotógrafos do século, entre eles Henry Cartier Bresson e Robert Capa.

A Magnum sempre teve pouquíssimas mulheres em seu corpo de agenciados. Atualmente, 2020, contando na página do site da agência o *staff* conta com 11 mulheres num total de 116 fotógrafos (<https://www.magnumphotos.com/photographers/>). Um dado que encaixa perfeitamente com o número de inscritas no WPP, 10%. Será que no mundo somente 10% das pessoas que trabalham com fotografia são mulheres? Ou o que há é menos espaço para elas no mercado profissional?

O primeiro brasileiro a fazer parte deste time de consagrados fotógrafos foi Miguel Rio Branco. Ainda hoje ele é admirado por trabalhos que apresentou nos anos 70 e 80. Reconhecido pela sua estética com cores fortes, um tema recorrente em seus ensaios fotos de mulheres nuas, muitas vezes, com um recorte do pescoço para baixo em sua maioria prostitutas. Não se trata aqui de julgá-lo, mas de demonstrar como é recorrente dentro dessa estética fotográfica do século XX este tipo de fotografia. Na obra Antoine d'Agata, também profissional da Magnum, isso também é recorrente. Ele, inclusive faz um trabalho de autorretratos usando drogas e fazendo sexo com prostitutas, trabalhos realizados, na maioria das vezes, em países da América Latina ou África. Ambos, claramente trabalham com temas considerados tabus pela sociedade em geral.

No entanto, viajar a um país estrangeiro para usar drogas (como fez D'Agata, que é francês, quando veio na crackolândia em São Paulo) e transar com uma prostituta enquanto fotografa esta

situação seria parte de um imaginário feminino? Estaria eu "limitando" o imaginário feminino ou estamos aqui olhando e admirando um olhar do imaginário do homem que é adotado como senso comum?

Se olharmos para a obra das duas renomadas fotógrafas que fizeram carreira e tiveram destaque na mesma época de Miguel Rio Branco, por exemplo, não vemos esse tipo de aproximação em nenhum assunto. São elas, Maureen Bisilliat e Cláudia Andujar.

O site Woman Photograph (WP), uma iniciativa online que reúne mais de 850 fotógrafas documentais demonstra que o número de profissionais mulheres em ação vai bem além dos 10% presentes em premiações. Em artigo publicado no jornal El País Brasil o fotojornalista Victor Moryama entrevistou a editora do WP sobre o tema, nele Daniella Zalcmán destaca que:

Continuamos a ver essa prática profundamente colonial de não somente empregar apenas homens predominantemente, mas sobretudo empregar predominantemente homens brancos para contar histórias. Isso significa que continuamos a ter uma perspectiva unilateral das notícias, sejam elas políticas, guerras, moda ou esportes” (ZALCMAN, Daniela, em entrevista para artigo do El País)

No mesmo artigo são apresentados alguns dados levantados pelo WP sobre as publicações de imagem, demonstrando que o mundo da fotografia ainda é essencialmente masculino. O WP constatou que:

Na edição das melhores imagens de 2018 das agências de notícias internacionais a representatividade das mulheres foi inferior a 10%. Entre essas: na Associated Press cerca de 12%; na Reuters esse número foi de 15%; enquanto na Agence France Presse apenas 3% das imagens publicadas foram clicadas por fotógrafas. No período de julho a setembro de 2018 as publicações globais, como The New York Times, publicaram na primeira página singelos 17% de fotos feitas por mulheres. No francês Le Monde, das 78 imagens publicadas apenas 6 foram feitas por fotógrafas! Para Daniella Zalcmán, fotógrafa e fundadora do WP, a receita é simples e básica: “Para reverter essa realidade as organizações midiáticas simplesmente precisam contratar mais mulheres e fotógrafos das classes marginalizadas como gays, negros e homossexuais”. (ZALCMAN, Daniela, em entrevista para artigo para o El País)

No entanto na busca por um lugar no mercado para as mulheres pode ter bem mais obstáculos do que se imagina. Entre eles o assédio sexual e moral por parte dos responsáveis pelas contratações.

Em 2018, em meio ao movimento *#metoo* (no qual mulheres começaram uma série de denúncias de abusos sexuais envolvendo famosos executivos de mídia e entretenimento), foi a vez da National Geographic enfrentar uma denúncia de abusos contra mulheres. No caso o editor de fotografia da revista em Nova York, Patrick Witty, foi rapidamente demitido após ser acusado, por colegas e fotógrafas (freelancers), de abuso de poder e assédio sexual.

As narrativas de várias mulheres eram bastante parecidas e incluíam assédio (beijos e toques não consentidos) a ameaças e situações constrangedoras para as profissionais após darem resposta negativa a estes movimentos do editor. Durante anos profissionais alertaram umas às outras sobre o comportamento de Witty na chamada rede de fofocas (*whisper network*), mas ele só foi demitido quando a história veio a tona na internet e os relatos vieram a público. Atualmente ele colabora com a Time Magazine.

(<https://www.vox.com/2018/1/29/16934552/exclusive-national-geographic-sexual-misconduct>)

Em janeiro de 2020, a Folha de S. Paulo publicou uma matéria sobre sua vida da fotógrafa Renata Falzoni. Nela é possível entender como é esta posição que as mulheres ocuparam nas redações. Logo no título da matéria está o recado, "Era elogiada por fotografar que nem homem". Renata conta que conseguiu um lugar na redação na década de 1980 porque os homens foram enviados para fotografar a guerra das Malvinas.

Falzoni diz que na época (talvez hoje ainda, afinal no Brasil apenas cinco fotógrafas fazem parte das equipes fixas dos três maiores jornais impressos do país) havia a ideia de que mulher não poderia trabalhar em redação, portanto, eram dadas a elas as pautas menos importantes. Quando a fotógrafa foi incorporada à equipe de cobertura na editoria de geral do veículo Falzoni conta que:

A primeira pauta que recebeu era, na visão dela, uma tentativa do editor de provar que mulher não servia para ser fotógrafa: "Eu tinha que fotografar na madrugada um albergue de homens, moradores de rua, onde mulher não entrava. Ele queria que eu fosse barrada e não fui. No dia seguinte, coloquei na mesa dele um monte de fotos de homens pelados, tomando banho. Entrei, fotografei e desafiei. (FALZONI, Renata, entrevista para a Folha de S. Paulo)

Portanto, quem criou Edu Martins escolheu muito bem o tipo físico, sabendo que seria algo fácil de

vender. Uma imagem considerando o ideal de beleza ocidental que é também adotado pela mídia e pelo senso comum. Ele era o corpo que cabia também dentro das estatísticas de contratação do mercado e na lenda do fotógrafo bonito corajoso que viaja para denunciar os males provocados pelos grandes conflitos no mundo.

Segundo Nietzsche, o corpo é o responsável por todas as verdades que pudermos alcançar. O mundo é do jeito que é somente em função da estrutura peculiar de nossos sentidos, e uma biologia diferente nos daria um universo inteiramente diferente. A verdade é uma função da evolução material da espécie: é o efeito passageiro de nossa interação sensível ao ambiente, simples consequência do que nós necessitamos para sobreviver e crescer. (...) Nós pensamos o que pensamos por causa do tipo de corpo que temos e das relações complexas com a realidade que são consequência disso". (EAGLETON, T. 1993)

3.2 Negros também podem fotografar?

Olhar para os dados do mercado de fotojornalismo também traz outro fator importante que é a pouca diversidade não só de gênero, mas também racial. A fotografia é, e sempre foi, uma profissão cara que exige investimentos em equipamentos de alta tecnologia e alto custo. Algo que é ainda mais grave fora dos Estados Unidos, pois todo o equipamento é vendido em dólares o que o torna muito mais caro devido ao câmbio em países como o Brasil, por exemplo.

Fazendo os cálculos podemos concluir que a fotografia desde sempre foi uma atividade realizada muito mais pelos representantes da classe alta e de difícil acesso a quem tem pouco poder aquisitivo. É claro que existem exceções à regra, mas em sua maioria absoluta entrar para o mundo da fotografia e viver dela é muito mais fácil para europeus e norte-americanos ou aqueles que têm

dinheiro do que para alguém tenha nascido e crescido em uma favela, bairros ou cidades mais pobres da América Latina, por exemplo.

O celular com câmera e a popularização de aplicativos de distribuição de fotografia, como o Instagram, abriram um espaço para àqueles com menos poder aquisitivo para aprender a fotografar. Aqui aproveito para deixar bem claro que analiso a fotografia como profissão, portanto aquela que é realizada com câmera e lentes, tripé, flash e uma série de equipamentos que vão muito além de uma boa câmera de celular. Ainda assim, comprar um bom celular com uma câmera potente e de qualidade não se pode considerar que é um ato assim tão popular.

A escritora, curadora de arte, cineasta e professora da Universidade de Brown, nos Estados Unidos Ariella Azoulay alerta para este e outros aspectos de imposição econômica que existem através da fotografia em seus livros e artigos, em 2019 ela esteve no Brasil e deu algumas entrevistas para sites do país. Em um deles ela alerta:

Historicamente, houve mais câmeras nas mãos daqueles que gozavam de direitos imperialistas do que nas do povo colonizado. Isso mudou muito recentemente, mas não podemos ignorar o papel da acumulação primitiva de riqueza visual sobre a qual cada ato de tirar fotografias está assentado. (Zoulay, A. 2019, entrevista site Nexo)

Poucas câmeras nas mãos do povo colonizado, destaca Zoulay, e isto é também visível quando olhamos para as redações. O fotógrafo Ig Aronovich ao ser entrevistado para esta pesquisa acredita que Edu não teria ido muito longe caso tivesse escolhido como seu "avatar" um homem negro:

Eu acho que uma das coisas que deu passe livre para o cara, que abriu as portas, é o cara ser caucasiano, ocidental, branco, olho claro, surfista bonitão, tanto que ele arranhou várias namoradas, a gente fala tanto do padrão estético vigente das mulheres, da barriga negativa, da celulite etc.. mas dos homens... chega um cara assim, e teve aprovação das mulheres e dos outros homens. Não tenho a menor dúvida, quem sabe se aparece um cara negro e publica imagens de guerra alguém vai questionar, como você foi parar lá, me conta destas fotos. Não iria longe, não teria perfil na BBC. Este caso acabou escancarando um (sic) classismo, um elitismo, um preconceito racial, econômico, social, e expôs a total vulnerabilidade de um sistema que está produzindo informações onde a verdade não é a coisa mais valiosa, não é a mais importante, o mais importante é ter uma história legal. (Aronovich, I. entrevista para esta pesquisa em 05/11/2018)

Em 2019, um caso em particular chamou atenção ao demonstrar como isso ainda é uma questão dentro da profissão e no imaginário social fotográfico. E mais que isto, o que pode acontecer quando uma máquina fotográfica vai parar nas mãos de alguém cuja sociedade não está acostumada a ver fotografando.

Um jovem negro chamado Gabriel Souza, que mora em Jundiaí, região metropolitana de São Paulo, terminou, sem querer, virando uma notícia que ilustra essa diferença. Gabriel decidiu estudar fotografia e ganhou de seu professor uma câmera, como trabalha junto com o pai em uma borracharia decidiu aproveitar o horário de almoço do trabalho para fotografar pelo bairro.

A partir daí, Gabriel Souza se tornou um suspeito, sim, um suspeito, de que mesmo não ficou claro, pois de ilegal nada fez. Entretanto, pessoas do bairro, incluindo um vereador da cidade, começaram a postar nas redes sociais (Facebook e Whatsapp) alertas com fotos e vídeos do menino fotografando pela rua. Nos alertas eles pediam para que as pessoas que vissem Gabriel fotografando ligassem para o número da guarda municipal da prefeitura de Jundiaí.

Figura 31



Reprodução do site G1 de página no Facebook na qual moradores alertavam sobre o fotógrafo.

Mais um fator que chama atenção nesta história é que o bairro de Eloy Chaves, no qual

Gabriel e o pai trabalham, é descrito em sites de imobiliárias como o lugar número um da cidade para morar devido a empreendimentos e loteamentos para construção de casas padronizadas em condomínios fechados. Portanto, é um bairro de alta classe. Ao ser alertado por um cliente que mora no bairro de que estava sendo considerado suspeito em postagens no Facebook Gabriel tentou registrar boletim de ocorrência duas vezes, algo que só conseguiu após a repercussão do caso na imprensa.

Figura 32. Pág. G1 sobre o caso



Página de matéria do G1 sobre o caso.

Ao observar a história, descobrimos que as máquinas fotográficas pouco agiram em mãos negras, e mais além, pouco se apontaram as lentes em direção de pessoas brancas e ricas. Gabriel no caso tornou-se um suspeito por ter uma câmera na mão e fotografar em um bairro de alta classe.

Este caso também revela outro fator importante na história da fotografia que é o fluxo de imagens. Afinal para onde apontamos a câmera? Falo isso no sentido de o que enquadramos em frente às lentes? Se formos analisar a história da fotografia como um todo, a quantidade de imagens produzidas nas quais o ponto central são as pessoas pobres é em absoluto muito maior do que as imagens registrando bairros e pessoas ricas. Voltando ao artigo do jornal El País, Zalzman destaca:

Continuamos a ver essa prática profundamente colonial de não somente empregar apenas homens predominantemente, mas sobretudo empregar predominantemente homens brancos para contar histórias. Isso significa que continuamos a ter uma perspectiva unilateral das notícias, sejam elas políticas, guerras, moda ou esportes. (Zalzman, D. Em entrevista para o El País)

Como ela diz: uma perspectiva unilateral das notícias. Ou seja, nossa visão de mundo é criada por meio de fotografias produzidas a partir de um determinado olhar e isto também é um fator determinado pelo caminho que as imagens percorrem, um fluxo de produção partindo do hemisfério norte rumo ao sul para uma publicação em veículos dos Estados Unidos e Europa aos quais boa parte dos fotografados não tem nem acesso.

Por muito tempo, a divisão do trabalho em torno da fotografia era igual à de outras profissões imperiais. de um lado havia uma camada reduzida de especialistas, que gozavam de direitos imperialistas, e de outro, pessoas que eram consideradas matéria prima independente de sua vontade. (Zoulay, A. em entrevista para o site Nexa Jornal)

3.3 O fluxo das imagens

Analisar o caminho que as imagens fazem é um ponto importante para compreender como a história da fotografia se deu durante o século XX e porque Edu Martins conseguiu ser destaque no meio fotográfico. Como destaca Ariella Zoulay:

O Imperialismo estava em vigor quando a fotografia foi inventada no fim dos anos 1830, segundo os livros tradicionais de história da fotografia. O imperialismo não é apenas um movimento em expansão, é também um regime de destruição. Quando pensamos na fotografia em um contexto do imperialismo global, é difícil não enxergá-la como uma tecnologia de extração - fotógrafos foram autorizados a perambular com suas câmeras e tirar fotos de pessoas contra a vontade delas ou fora de qualquer relação de reciprocidade. O imperialismo tomou terras recursos e objetos e a fotografia continuou tomando imagens. (...)" (ZOULAY, A. em entrevista para o site Nexo Jornal)

Quem criou o personagem entendeu como funciona este jogo histórico. E com maestria. Pois foi incluído nele um detalhe importante. Edu afirmava que dava aulas de surf para crianças carentes no oriente médio e chegou a criar um site de uma ONG para arrecadar fundos para a população na Faixa de Gaza.

Uma das histórias que contava era que tinha baixado a máquina uma vez para salvar um menino no Iraque após um ataque com coquetel molotov. Ou seja, Edu investia no discurso humanitário, pois sabia que isto era parte teatro e que o papel de "bom moço" o ajudava a garantir seu sucesso como fotógrafo. Em uma entrevista que o então Edu Martins deu para uma revista online chamada Impakter o repórter pergunta sobre o projeto social que tinha na Faixa de Gaza e ele diz:

E. M. Em Gaza, eu trabalhei em um abrigo para refugiados e IDPs, então eu pude aprender mais sobre a realidade de cada uma dessas pessoas e a história de vida delas. Eu acabei criando um afeto especial pelo lugar e hoje eu ajudo em dois abrigos. Além disso, oferecemos remédios para a mais necessitada clínica local. No último ano eu tentei encontrar uma maneira de ajudar esses abrigos com o meu trabalho fotográfico, então criei o projeto "For Gaza", um projeto que ajuda refugiados e IDPs em dois abrigos na Faixa de Gaza e no bairro de Beit Hanon, eles têm um total de 600 residentes. Nós queremos fazer uma melhora significativa no desenvolvimento humano e nos serviços públicos em Gaza, tal como educação, iniciativas no serviço de saúde, e construir infraestrutura desesperadamente necessária, incluindo abrigos, melhorar a qualidade e a entrega da comida, e a uma assistência em dinheiro para os mais pobres. "For Gaza" é um projeto que beneficia estes abrigos e o povo da Palestina. Qualquer um pode ajudar comprando uma cópia impressa das minhas fotos do meu trabalho na Faixa de Gaza. Todo o valor de cada foto será revertido para oferecer suprimentos para cada abrigo e melhorar a qualidade de vida do Povo Palestino.*

"For Gaza" tinha até um site registrado, mas logo foi retirado do ar logo que a mentira sobre Edu foi descoberta. Os atores brasileiros Daniele Suzuki e Bruno Gagliasso divulgaram e pediram ajuda para a iniciativa em suas redes sociais.

A publicação de Danielle Suzuki sobre o projeto *For Gaza* no Facebook já foi apagada mas o *post* no Instagram de Bruno Gagliasso ainda segue na página. Nele o último comentário publicado por um internauta é um link para uma matéria desmascarando Edu Martins. Não obstante, uma das vantagens da internet é que é possível apagar o passado e fingir que as postagens nunca existiram.

Nota*: **Could you tell us about your latest project: the For Gaza Project?** E. M.: In Gaza, I worked at the shelter for refugees and IDPs, so I could get to know more about the reality of each person and their life stories. I ended up creating a special affection for the place and today I help in two shelters. In addition, we offer medicine for the neediest local clinics. Last year I was trying to find a way that I could help these shelters with my photographic work, so I created the For Gaza Project, the project that helps refugees and IDPs in two shelters on Gaza Strip in the neighborhood of Beit Hanon, which have the total of 600 residents. We want to make significant human development and humanitarian improvements to the public services in Gaza, such as education, health services initiatives, build desperately needed infrastructure, including shelters, improve the quality and targeting of its food, and cash assistance to the poorest. For Gaza is the project that benefits these shelters and the Palestinian people. Anyone can help by buying a print of the photos from my work in Gaza Strip. All the income from each print purchased will be reverted to purchase supplies for each shelter and to improve the quality of life of the Palestinian People. (Edu Martins em entrevista para o site Impakter, tradução da autora) Link : <https://impakter.com/eduardo-martins/>

Figura 33. Reprodução da publicação de Instagram de Bruno Gagliasso



NO INSTAGRAM DE BRUNO GAGLIASSO, UM PERFIL COMENTA SOBRE SUPOSTA AJUDA DE EDUARDO MARTINS. CRÉDITO: REPRODUÇÃO/ INSTAGRAM

Este é só mais um detalhe desta história, mais uma prova de que quem criou Edu investiu em utilizar a causa humanitária a seu favor e sabendo que incluir esta característica ao personagem era importante, Edu tinha de ter um discurso no qual considera que fotografar problemas sociais vai mudar o mundo.

Fotógrafos foram treinados para acreditar que estão fazendo um trabalho intelectual, artístico ou moral ao documentar a vida dos outros e reportar o que está acontecendo os lugares afetados por desastres. Mas eles raramente se perguntam como obtiveram privilégio de chegar a esses lugares e reportar sobre histórias imperialistas que os tornaram tão vulneráveis a novas catástrofes. (Azoulay, A. Em entrevista para o site Nexo)

A diferença, talvez agora, que temos a internet é que as reações e questionamentos sobre este olhar ocidental do "mundo desenvolvido" sobre o "mundo em desenvolvimento" ocorrem de forma mais rápida e direta. Infelizmente, isto não significa necessariamente uma mudança de paradigma.

Voltando ao Word Press Photo, em 2018, a fundação abriu o seu Instagram para a publicação de um ensaio que o fotógrafo italiano Alessio Mamo chamava de conceitual. Mamo já tinha sido premiado pelo WPP e tinha o espaço para apresentar outros trabalhos de seu portfólio.

Ele decidiu então publicar um ensaio, realizado em 2011, intitulado "*Dreaming Food*". O ensaio consistia em imagens produzidas em algumas das regiões mais pobres da Índia nas quais o fotógrafo levou uma mesa e comida falsa. Esta comida falsa era colocada na frente das pessoas como se fosse uma refeição que elas sonhavam ter, mas nunca teriam poder aquisitivo para obtê-la.

Figuras 34 e 35 Ensaio *Dreaming Food*, de Alessio Mamo,
publicada no instagram do World Press Photo



As reações ao ensaio foram as piores possíveis, após serem acusados de mau gosto e de promoverem o chamado "poverty porn" (pornografia da pobreza) tanto o World Press Photo quanto o próprio fotógrafo publicaram textos em sua defesa. Entretanto, o estrago já estava feito.

Em uma matéria sobre Mamo o site do jornal britânico The Guardian destacava o comentário online de um fotojornalista indiano Hari Adivarekar, "Muitos vieram e fizeram este tipo de trabalho vergonhoso na Índia, os prêmios que ganharam simplesmente abriram a porta para tantos outros pensarem que isto está Ok. Não está. É imperdoável."*

Nota*: Hari Adivarekar, a photojournalist, wrote in an online comment. “Too many have come and done this kind of shameful work in India and their rewards just open the door for many others to think it’s OK. It isn’t. It’s just inexcusable.” Link:

<https://www.theguardian.com/global-development/2018/jul/24/row-erupts-images-indian-villagers-fake-food-alessio-mamo> (tradução da autora)

Alessio Mamo se defendeu dizendo que a razão de seu trabalho era mostrar o desperdício de comida no mundo e que ele passava um bom tempo com os retratados e os fazia compreender o porquê daquelas imagens. Não foi perdoado pelas redes sociais. Afinal, sua mira era a mesma de sempre, o povo pobre pousando para o público ocidental ver. Me pergunto: já que o tema era desperdício de comida no mundo ocidental, porque então, Mamo não foi fotografar as sobras de comida de restaurantes chiques de Paris? Talvez porque fosse mais difícil.

Os obstáculos para realizar um trabalho como este seriam muito maiores. Teria que, provavelmente, pedir mil autorizações para os estabelecimentos, seria intimidado ou no mínimo questionado por seguranças, quando não escorraçado mesmo. Afinal, qual é o restaurante que gostaria de ser publicamente acusado de estar jogando comida fora em um mundo onde milhões ainda passam fome?

A fotógrafa mexicana Daniela Rossell sofreu as sérias consequências quando decidiu apontar sua câmera para o outro lado, ou seja, para as pessoas com mais poder aquisitivo e também de como este outro ângulo pode ser até um ato perigoso. Daniela, que é filha de um poderoso político do México, e teve o que, a princípio, parecia uma ideia simples, ela decidiu retratar suas amigas. É importante destacar aqui que o status social da fotógrafa é que lhe deu acesso a estas pessoas. Caso contrário dificilmente teria realizado este trabalho.

Entretanto, suas fotos a tornaram um alvo, e a fotógrafa foi obrigada a fugir para os Estados Unidos e atualmente vive em Nova York julgada e escondida tanto do povo quanto pela elite que ficaram indignados com o que ela expôs.

Figuras 36, 37 e 38 Fotos e Daniela Rossell, retratos de suas amigas ricas da elite mexicana.



O trabalho de Daniela Rossel abriu a caixa de pandora expondo a gigantesca diferença social que há no México. E este foi um fator que gerou sérias críticas tanto do público que a acusaram de ser propagandista dos ricos quanto dos ricos ao se verem expostos e mais vulneráveis diante da nação que eles mesmos exploram.

A camada social que não está acostumada a se ver nas paredes dos museus e das galerias foi colocada lá para o mundo ver. E isto também é parte do ideal de que publicando fotos sobre conflitos ou sobre questões sociais, ou seja, de que expondo determinado tipo de problema (os problemas da parte da população mais vulnerável e pobre) é que a situação pode mudar. Azoulay considera isto uma grande farsa.

Mas essas imagens de refugiados, catástrofe e pobreza não ajudam a conscientizar as pessoas para a necessidade de pensar em soluções para esses problemas e ajudar essas pessoas?

Esse é um mito muito antigo. Devemos nos perguntar por que ele sobrevive ainda hoje se já temos imagens de catástrofe suficientes. Se a intenção de fotografar a tragédia fosse mudar a cabeça das pessoas isso já teria acontecido. A intenção nunca foi a de conscientizar ninguém, especialmente o público a quem essas imagens são destinadas, mas exercendo direitos imperais. E para exercer esses direitos não é necessário continuar exibindo os corpos de populações cujos direitos são expropriados há séculos. (Azoullay, A. 2019, entrevista á revista Época)

Talvez seja o momento, no século XXI, de apontar a câmera para o outro lado, trazendo novas perspectivas expondo este velho mundo ao mundo. O cenário pouco publicado o das pessoas de maior poder aquisitivo.

3.4 Siga o dinheiro, se ele existir...

E, é este poder aquisitivo que também influencia não só o que é publicado, mas algo que vai além do caminho que a fotografia realiza e envolve também a falência ou esvaziamento das redações. Com a difusão mundial da internet o investimento no capital humano da imprensa minguou provocando desde demissões em massa até o fechamento de jornais e revistas impressas. Alguns deles sobreviveram em sua versão online. Também se tornou mais fácil difundir e publicar fotos, aumentando também a possibilidade de falsificação destas.

Muitas imagens hoje são publicadas na mídia com o crédito: reprodução Facebook, internet ou Google, muitos jornais e revistas não se dão ao trabalho de verificar a origem daquela imagem. Ou seja, onde foi parar o profissional de fotografia? Quem está por trás do clique? Pois antes de ser reprodução do Facebook qualquer imagem (em especial no caso do fotojornalismo) teve que ser gerada na máquina fotográfica de alguém, ou ao menos no celular. As imagens passaram a ser resultado de uma simples busca digital. Uma busca online por imagens que barateou, ou tornou praticamente gratuito o ato de publicar imagens.

O crédito é o nome do fotógrafo ao lado, acima ou abaixo da foto. É o que lhe permite tanto provar sua autoria quanto demonstrar que foi este profissional quem produziu a imagem. Colocá-lo é prova de que há responsabilidade legal da mídia e de quem realizou o clique criador daquela foto, ou seja, é evidência de profissionalismo diante do uso das imagens. No entanto é uma praxe existente nas redações que ao descobrir um novo talento o transformam em personagem da matéria, assim,

considera-se que não pagam para publicá-lo.

Isto é, a imprensa faz uma matéria sobre a vida do fotógrafo ao invés de contratá-lo para realizar uma reportagem. Muitas vezes convencendo-o de que a publicação vai ajudá-lo a ter mais clientes, a promover seu "nome", dando-lhe status. As fotos são publicadas somente em troca do crédito. Isso está provocando também um êxodo no mercado, pois os fotógrafos terminam por trabalhar em outras áreas afim de financiar seus projetos.

Isso é super sério, são peças que é uma coisa crônica na fotografia que é esta questão do protagonismo, que é do fotógrafo ser o personagem, ser o cara e também o que é importante, o trabalho que ele está fazendo ou o cara, a "ego trip", tem trabalhos que o editor te pergunta quantos mil seguidores você tem, e isso ajuda e facilita também na questão do pagamento, para quem passou 30 anos atrás das câmeras eu não quero aparecer, eu acho que ser menos conhecido é vantajoso, ficar invisível, você se camuflar se misturar (...) tentar respeitar as histórias que você está fazendo, muitos que vão cobrir conflito nem sabem o que eles estão fazendo, tenho um amigo que foi para o Iraque e me mandava as fotos falando assim: ainda não consegui a foto do World Press, e quem está pensando em prêmio não está pensando na responsabilidade da sua missão, você não pode ir para um país em conflito numa crise humanitária pensando no que aquilo vai ser bom para você (...) ele fala mais dele mesmo do que ele foi cobrir. Por que que o perfil é mais importante? Ele é um operário da imagem, ele é um trabalhador, você não vai no dentista e vê ele fazendo obturação nele mesmo, você não vai num cirurgião plástico e ele faz uma operação nele mesmo. (Ig Aronovich, entrevista realizada para esta autora em 05/11/2018)

Em Big Tech – A ascensão dos dados e a morte da política, Evgeny Morozov, traz uma observação sobre como a ascensão dos dados afetou a comunicação da sociedade, e isso pode ser associado à credibilidade que Edu Martins tinha graças ao número de seguidores que apresentava. Morozov comenta que há dez anos:

Nossa vida era tolerável por causa das imperfeições que até contribuíram para a prosperidade de muitas de nossas instituições. Os jornais, abençoados por não saberem quão impopulares eram alguns de seus artigos, podiam correr o risco de publicar histórias enfadonhas, mas publicamente relevantes, na primeira página. Agora, quando cada clique é contabilizado e previsto de antemão, não há como se arriscar: até mesmo as decisões editoriais são tomadas com um olho na lógica do mercado. (Morozov, E. 2018)

E foi nesta brecha criada pelas novas tecnologias que geraram dependentes de cliques que Edu percebeu o espaço existente para um farsante, pois sem cadastro e nenhum registro formal em troca das imagens não há como rastrear quem era afinal Edu Martins. Ninguém tinha, ao menos não há

evidências que tivesse, o RG, o CPF, o endereço ou qualquer outro dado que pudesse levar a identificação do autor deste avatar midiático. Nenhum dado que pudesse desvelar ao mundo físico quem era o criador do virtual.

Quando foi descoberto que as fotos de Daniel C. Britt estavam sendo utilizadas e vendidas pelo surfista fotógrafo, o autor original das imagens ironizou falando que se as agências estavam tão interessadas em seu material poderiam contratá-lo, pois ele estava trabalhando com várias outras coisas para conseguir pagar as contas. Enquanto isso agências como a Getty Images colocavam a venda suas imagens com o crédito de Edu em seu site.

Eu pedi para a agência Nur e para a Getty Images o contrato, queria ver qual era a assinatura que estava lá. A Nur nunca me respondeu e a Getty disse que iria me reembolsar os 500 dólares que foram pagos com a venda das minhas fotos com o nome do Edu Martins. Mas nada mais. Em maio eu vou a Paris e pretendo ir lá bater na porta da Agência Nur. Quero saber o que eles têm a dizer. (Daniel C. Britt em entrevista para este trabalho, 07/03/2020)

Esta falência das redações também abriu outra lacuna. E ela está na demissão dos editores de fotografia. Hoje este papel de escolha das fotos a serem utilizadas nas matérias costuma ser o diagramador, do próprio repórter (que muitas vezes este mesmo tem que produzir as fotos ou o vídeo) ou o diretor de arte. Profissionais que normalmente, salvo exceções, tem pouco repertório imagético e de semiótica.

Cadê o editor de fotografia? Esse cara existia, mas hoje é o editor de arte da revista é que fecha, um moleque de 20 e poucos anos com uma cultura visual muito limitada que ele construiu recentemente. Falta um cara com 30, 40 anos que tem um conhecimento histórico, esse cara já ganhou tal prêmio, nas redações de hoje você fala o nome de fotógrafos e ninguém sabe quem é. Lyndsay Adario talvez saibam porque vai sair filme do Spielberg, mas nada ilustra melhor isso do que a primeira pergunta para a Susan Meiselas no IMS que perguntaram que câmera você usa. E ela olhou e falou que não acreditava que estavam perguntando isso. (Ig Aronovich, em entrevista para esta pesquisa em 05/11/2018)

Provavelmente a publicação das imagens de Edu Martins e toda a polêmica que a sucedeu poderia ter sido evitada com a análise um pouco mais aprofundada das imagens partindo do olho de um editor mais experiente e treinado. E foi aí que Edu expôs mais uma lacuna da imprensa na era digital, ele revelou que o papel do editor de fotografia foi substituído por uma busca no Google por

imagens similares às aquelas enviadas pelo fotógrafo. Caso o software não encontre as imagens em outros sites ou publicações isso significava, ao menos para quem publicou Edu, que estava tudo bem, o material não era resultado de plágio, cópia ou roubo. No entanto, as poucas alterações que Edu fazia nas fotos já eram suficientes para impedir que a inteligência artificial detectasse essas falhas.

O ex-editor Fernando Costa Netto conta que, ao decidir convidar Edu Martins para participar de uma exposição junto com outros fotógrafos de guerra brasileiros algo que lhe chamou atenção no material que ele mandou. As fotos possuíam linguagens diferentes, distâncias focais diferentes, estilos diferentes. Algo que revela a possibilidade de que teriam sido clicadas por mais de uma pessoa, por um momento Fernando Costa Netto se deu conta de que algo estava errado:

Eu cravo que em 2011 nasceu a primeira geração de fotógrafos de guerra brasileiros e que inspirou outros que vieram depois, vamos fazer uma expo sobre esses caras esses caras são: o Maurício Lima, o André Lhion, o Gabriel Chaim, o João Castellano e o Ian Boechat, e a Alice Martins uma mulher brasileira (que não topou), e o Edu Martins, este cara que apareceu recentemente com um trabalho incrível, forte, conversei com ele, mas quando o Edu me mandou o material, eu falei para ele, que o material não tá certo, Gaza tá de um jeito, Síria está de outro, eu olhei aquilo e falei: que (sic)porra é essa? Vamos fazer o seguinte, quando você voltar para o Brasil você me dá seus HD's que eu quero olhar tudo e montar uma série. Para a gente trabalhar até dentro da DOC Galeria, e ai tirei ele da história. Mas isso antes da casa ter caído.

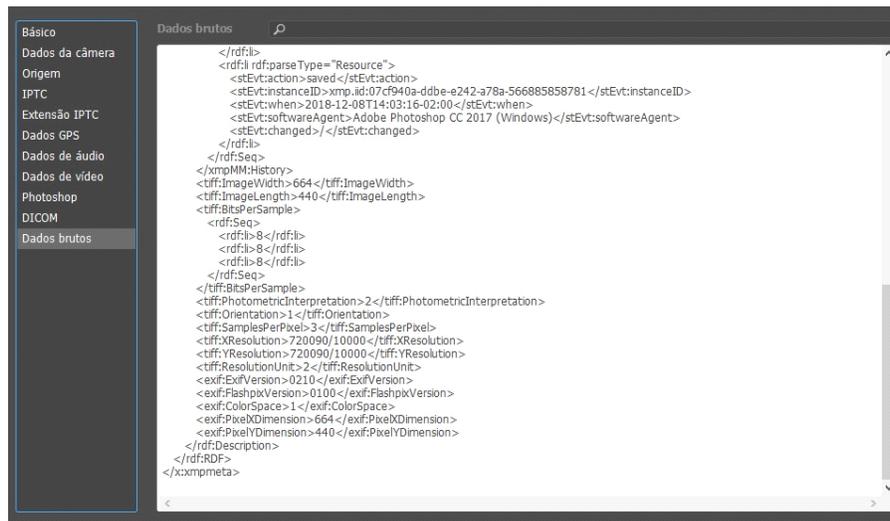
Eu fui tão ingênuo, (sic) porra isso aqui não é de um cara só, poderia ter caído minha ficha naquele momento mas não caiu. Ai tirei ele dessa história e comecei a trabalhar os outros, e foi mais ou menos desta forma que aconteceu (...) (Fernando Costa Netto, entrevista para esta pesquisa em 14/11/2018)

Nota: Reproduzo na íntegra as expressões do entrevistado Fernando Costa Netto.

Outra ausência importante era a dos metadados. Costa Netto fez a gentileza de conceder as imagens que recebeu a esta pesquisadora (elas estão em um apêndice incluído no trabalho). Nenhuma delas continha metadados -, que são as informações técnicas que são parte do arquivo, elas revelam informações sobre a produção (data, hora, câmera utilizada, lente) e a autoria das imagens. Estes dados sempre estão presentes e são parte da foto enviada pela internet pelos profissionais e são de

fácil acesso a quem recebe o arquivo. Ao explorarmos um pouco mais só é possível acessar o histórico e ver quais foram as alterações que ele fez na imagem e ali é possível detectar que todas elas tiveram sua orientação horizontal alterada, ou seja, como se diz na linguagem fotográfica, foram flipadas.

Figura 39 Histórico do processo de edição da imagem feito por Eduardo Martins, únicos metadados possível de serem acessados.



Fonte: Metadados das imagens enviadas por Edu Martins para Fernando Costa Netto

Mais uma evidência sobre como este papel de edição e escolha mais minuciosa do material de imagem utilizado nos sites de notícias foi terceirizado para as máquinas, é que ninguém, ao menos ao que parece, cobrou de Edu Martins o envio de um arquivo RAW. Um tipo de arquivo que é no mundo digital o que seria o negativo no mundo analógico. O pedido de Fernando Costa Netto a Eduardo Martins para ver os HD's é algo comum no meio profissional entre curadores e fotógrafos, ou seja, é preciso ver o trabalho original do fotógrafo para entender como ele pensa e reage à diante das cenas que vê.

A entrega de uma função que antes era determinada ao capital humano, ou seja a um editor de imagens para os algoritmos e robôs de busca do *Google Images* simboliza o quanto entregamos à tecnologia sem questionar decisões humanas. Monetizamos para uma empresa privada gigantesca todos os dados de nossas vidas incluindo nisso as imagens. E as empresas de notícias entregaram para

este mesmo gigante também o poder de julgamento sobre o que se deve publicar ou não.

Não seria ótimo que um dia, diante da afirmativa de que a missão do Google é "organizar as informações do mundo e torná-las acessíveis e úteis para todos", pudéssemos ler nas entrelinhas e compreender seu verdadeiro significado, ou seja, "monetizar toda a informação do mundo e torná-la universalmente inacessível e lucrativa"? Esse ato de interpretação subversiva eventualmente nos possibilitaria alcançar a maior de todas as compreensões emancipadoras: deixar o Google organizar todas as informações do mundo faz tanto sentido quanto deixar a Halliburton lidar com todo o petróleo do planeta. (MOROZOV, 2018, p. 29)

O editor de fotografia foi monetizado, economizado para a empresa e seu cargo entregue ao Google, o que tornaria teoricamente este trabalho gratuito. Pensando assim, em termos práticos a edição de imagens de muitos sites, jornais e revistas atualmente é do algoritmo de imagens. A mídia terminou pagando em credibilidade por aquilo que não quis pagar em moeda corrente.

Considerações Finais

A primeira vez que ouvi falar de Eduardo Martins foi quando um colega fotógrafo me perguntou se eu o conhecia. Respondi: "Não, quem é?". A resposta foi: "Pois é um fotógrafo de guerra e no tempo livre ele ensina surf para crianças carentes na faixa de Gaza". Na hora respondi: "Que estranha esta história". Mas não me preocupei em ir atrás de quem era afinal este fotógrafo tal de guerra, - que realizava um dos trabalhos mais estressantes do mundo - com uma psique tão equilibrada que nos seus momentos de descanso consegue dar aulas de surf. Impossível não é, mas ainda assim, me soou estranho. Eram meados de agosto de 2017 e, em quinze dias viria a descobrir que meu instinto estava correto, o tal Eduardo Martins era uma farsa e um escândalo internacional, estava lá em todos os sites que tinham publicado seu material e também nas conversas com amigos e colegas jornalistas e fotógrafos.

Conversas que giravam em círculos na tentativa de descobrir, afinal, quem era (ou eram) as pessoas por trás desta peripécia que havia colocado diversos veículos -, alguns bastante renomados - da imprensa internacional na berlinda, tendo que pedir desculpas para seus leitores. Começaram a surgir mais detalhes sobre o desenrolar das publicações e, com isso, algumas brigas internas e acusações, entre editores e jornalistas, sobre quem teria sido o grande culpado ao abrir o caminho para este falso fotógrafo.

Os passos de Eduardo Martins aos poucos foram sendo explicitados, e quanto mais se remexiam em suas memórias, rastros digitais, o que mais emergia eram as falhas, as brechas e lacunas que existem hoje na imprensa e no mundo digital que inclui a distribuição de notícias. Portanto, o mais importante, ao menos a meu ver, - como fotojornalista - não era olhar para ele (descobrir quem era) mas sim olhar para "nós" mesmos (o meio fotográfico e as mídias). E este trabalho surgiu com base nesta reflexão. Afinal, quem somos "nós" que acreditamos neste avatar de fotógrafo? Por que isto aconteceu? Quais são as premissas que levam a publicar fotos e a história de uma pessoa que nunca existiu sem que fossem realizados processos básicos de checagem dentro do processo

editorial? Sem tê-lo visto nem mesmo por chamada de vídeo?

Enquanto desenvolvi esta dissertação me senti analisando um paciente terminal, totalmente desacreditado, na UTI. Este paciente é o fotojornalismo (talvez toda a imprensa). E durante este período de pesquisa me senti tal como uma médica que tenta descobrir o que aconteceu com o objetivo de evitar que esta doença se alastre e se torne uma pandemia. Pois, enquanto a imprensa definha dia a dia lutando, gastando seu tempo e capital humano contra a disseminação das *fake news* ela vai, dia a dia, sendo derrotada em credibilidade e audiência por redes sociais como o Facebook e o Whatsapp, demonstrando que outros "Eduardo's Martins" seguem vivos e atuantes.

Ouvi muitas teorias de diversas fontes sobre quem teria criado Eduardo Martins. Uma delas é que ele poderia ser uma criação de um fórum na internet chamado "4 Chan" cujos usuários já plantaram notícias falsas envolvendo a famosa apresentadora norte americana Ophra Winfrey e o cantor pop Justin Bieber, divulgaram ameaças de bomba a estádios, são acusados de envolvimento em ataques a empresas de cartão de crédito e, entre outras peripécias, de pedir milhares de pizzas para a casa de uma única pessoa sabendo que ela estava viajando, por pura e simples revanche. Segundo esta hipótese o avatar teria nascido em um destes fóruns, e teria sido construído por várias pessoas, que o ativaram somente para provar que era possível enganar a imprensa.

É claro que o estudo me levou a algumas suspeitas, mas sobre nenhuma delas eu tenho provas concretas ao ponto de anunciá-la publicamente, tenho somente convicções, portanto não me considero apta a dar sentença neste caso. Somente me permito dizer que analisando o material que vi - textos e fotos - para mim a personagem de Eduardo Martins teria sido criada por uma mulher com experiência em cobertura de guerra, vida e paixões similares a dele. Por quê? Provavelmente para provar que, se *Ela* fosse *Ele* teria muito mais espaço e atenção na mídia. Penso que, se não foi uma fotógrafa, quem o criou pode ter utilizado seu trabalho como base.

Entretanto, acredito que a chave para entender esta situação está em olhar mais para aquilo que ele escolheu não ser, como narrei no último capítulo. As escolhas ao montar este personagem encaixam em gênero, estilo e raça ao que enxergamos no mercado da mídia e da fotografia. Eduardo não era mulher, a maioria dos fotógrafos são homens; não era negro, a maioria dos fotógrafos são brancos de origem ocidental; Eduardo não era nem mesmo um senhor careca e gordo. Ele era aventureiro e sedutor, tal como foi difundida no século XX a imagem do "maior fotógrafo de guerra de todos os tempos", Robert Capa. Para completar ele era solidário e ativista humanitário. Como não

acreditar em alguém que gabarita em todos os quesitos presentes no imaginário da mídia do que é ser um bom fotógrafo?

Portanto, talvez para que o fotojornalismo tenha alguma chance e volte a respirar sem aparelhos é preciso matar esta crença. É preciso matar Eduardo Martins. Quebrar estes paradigmas, dogmas, e mais importante, dismantlar os estereótipos. Mulheres também podem ser ótimas fotógrafas, não só nos campos de batalha, mas no dia a dia do fotojornalismo, as câmeras digitais menores ou às acopladas nos celulares deram também a possibilidade de que mais olhares sejam publicados chegando às periferias e trazendo um olhar local sobre problemas locais. Incluindo a produção de vídeos e ampliando a quantidade de pontos de vista da fotografia.

Quando a tecnologia tornou os jornais digitais, a imprensa adotou amplamente as vantagens desta mudança do fluxo fotográfico na hora de diminuir os custos de produção e a rapidez, esquecendo de uma de suas vantagens: a ampliação de olhares. Atualmente, não é necessário mandar um fotógrafo viajar por milhares de quilômetros para produzir material. No entanto, aceitar este novo fluxo implica em aceitar a mudança no fluxo de visões do mundo, quebrar o imperialismo imagético. Um africano pode, facilmente, mandar fotos da África com sua própria interpretação dos fatos, de quem vive lá. E isto gera uma ruptura na simbologia estereotipada das publicações ocidentais. O que pode incluir, também, questionamentos sobre o que foi publicado até hoje. Estaria a imprensa disposta a abrir este debate ou mais preocupada em buscar cliques?

Vivemos em um mundo físico - real - que tem intersecções com um mundo virtual mas não podemos dar a este mundo virtual a total responsabilidade para resolver questões do mundo real. Entregar ao mundo virtual todas as responsabilidades é como achar que é possível passar a vida no deserto com ar condicionado gerando ar fresco como se nunca fosse faltar luz. Um dia vai. É como pensar que simplesmente publicar suas opiniões na internet vão gerar mudanças no cotidiano físico, quando o que elas geram são mais cliques e a consequência disso é só valorar mais determinados sites. Comentários na *timeline* não geram mudanças nas causas somente efeitos. Numa espiral retórica cujos efeitos mais comuns são raiva e brigas que criam mais cliques e dão mais dinheiro para sites nos quais esses debates acontecem. Cenário de um mundo que está em guerra por atenção, audiência.

E esta mesma atenção talvez seja o melhor remédio, a vacina, para que a fotografia e a imprensa se libertem dos aparelhos. Sim, a atenção, segundos de respiração e percepção mais apurada

em meio a gigantesca quantidade de informações que processamos todos os dias podem fazer toda a diferença. Adicionaria também uma pitada de desconfiança, princípio incrustado no jornalismo, mas que tem sido atropelado pela ânsia em publicar, tal como uma síndrome FOMO (*Fear of missing out*) instaurada entre profissionais.

Eduardo Martins (ponto de partida deste trabalho), *Fyre Festival* e *Restaurante número 1 de Londres* são alguns dos sintomas de alerta para provocar mudanças definitivas como nos relacionamos com as tecnologias. Caso eles não sirvam como avisos no modo como nos relacionamos com estas novas mídias corremos o risco de viver em um futuro apocalíptico em uma sociedade *matrixiana* obediente a algoritmos, na qual as máquinas vivem a *partir da energia* dos humanos.

Finalmente, acredito que temos mais questionamentos do que respostas, o que é muito importante. Espero que este trabalho venha a contribuir para este debate que envolve a produção de mídia atual e que as indagações levantadas aqui possam ajudar a esclarecer como vamos sair deste labirinto virtual no qual nos enfiados. Em tempos de pandemia, que infelizmente vivemos na época da entrega deste trabalho, fica ainda mais evidente a importância e a necessidade de uma imprensa e de meios nos quais a humanidade possa confiar. Pois, “é preciso acabar com o vírus antes que ele mate o hospedeiro.”

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Scott, **Ganhar de Lavada, Persuasão em um mundo onde os fatos não importam**, Rio de Janeiro, Editora Record, 2018.
- ARENDDT, Hannah, **Origens do Totalitarismo**, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- ANTUNES, Ricardo, **O privilégio da servidão**, São Paulo, Boitempo, 2018.
- BAZIN, André, **O que é o cinema?**, São Paulo (SP) : Cosac Naify, 2015.
- BENJAMNIN, Walter, **A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, LP&M, 2013.
- BENJAMNIN, Walter, **Magia e técnica, Arte e Política**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- CAPA, Robert, **Ligeiramente Fora de Foco**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.
- D'ANCONA, Matthew, **Pós Verdade – A nova guerra contra os fatos em tempos de fake news**. Barueri, Faro Editorial, 2018.
- EMÉRITO, Matheus, **Fake fotográfico, simulações paródicas**. Appris, Curitiba, 2015.
- EAGLETON, Terry, **A ideologia da estética**, Zahar, Rio de Janeiro, 1993.
- FONCUBERTA, Joan, **O Beijode Judas**. Barcelona, GGilli, 2010.
- FONTCUBERTA, Joan, **A Câmera de Pandora**. Barcelona, GGilli, 2012.
- FONTEVECCHIA, Jorge, **Periodismo y Verdad**, Buenos Aires, Paidós, 2018.
- HAN, Byung-Chul, **Sociedade do Cansaço**, Petrópolis - RJ, Vozes, 2017.
- JUNIOR, Durval Muniz de Albuquerque, **História a arte de inventar o passado**, EDUSC, 2007.
- KAKUTANI, Michiko, **A morte da Verdade**, Rio de Janeiro, Intrínseca, 2018.
- KNIGHTLEY, Phillip, **A primeira Vítima: o correspondente de guerra como herói, propagandista e fabricante de mitos, da Criméia ao Vietnã**, Rio de Janeiro (RJ) : Nova Fronteira, 1978
- KOSSOY, Boris, **Hercules Florence a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo, Edusp, 2006.

LANIER, Jaron, **Dez argumentos para você deletar agora suas redes sociais**, Rio de Janeiro, Intrínseca, 2018.

LYOTARD, Jean-François, **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009.

MCLUHAN, Marshall, **Os Meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo, Cultrix, 2007.

MOROZOV, Evgeny, **Big Tech: a ascensão de dados e a morte da política**, Ubu Editora, São Paulo, 2018

ROSENBLUM, Naomi, **A world history of photography**. Estados Unidos, Cross River Press, 1984.

ROUILLÉ, André, **A fotografia – entre documento e a arte contemporânea**. São Paulo, Senac, 2005.

SANTAELLA, Lúcia, **A percepção, uma teoria semiótica**. Experimento, São Paulo, 1998.

SATALLABRAS, Julian (org.), **Documentary – Documents of Contemporary Art**, Whitechapel Gallery, Cambridge, 2013.

SHIMODA, Flávio, **Imagem fotográfica**. Alínea, São Paulo, 2009

SUSPERREGUI, José Manuel, **Sombras de la Fotografía – Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea**, 2009

ROTHER, Larry, NY Times, disponível em:
<<https://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html>> Acesso em:

QUINTERO, Francisco, Revista Zum, 2015, Disponível em:
<<https://revistazum.com.br/radar/polemica-robert-cap/>> Acesso em:

Dados sobre o Instagram:
<<http://marketingdigitalmassivo.com.br/usuarios-do-instagram-no-brasil-atualmente-infografico-2018/>> Acesso em:

Documentário sobre Edu Martins no youtube produção de Tutvid, disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=BeQ6d5ImxwY>>

G1, Adolescente negro vira 'suspeito' em grupo de moradores após tirar fotos no bairro. Disponível em:
<<https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/2019/10/11/policia-investiga-caso-de-garoto-negro-qu-e-virou-suspeito-em-grupo-de-moradores-apos-tirar-fotos-na-rua.ghtml>> Acesso em 27/02/2020

AZOULLAY, A. 2019, entrevista a revista Época. Disponível em:
<<https://epoca.globo.com/cultura/se-fotografar-tragedia-conscientizasse-as-pessoas-isso-ja-teria-acontecido>>

diz-pesquisadora-israelense-1-24055362>

AZOULLAY, A. 2019, entrevista o site Nexo. Disponível em:

<<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2019/11/10/A-fotografia-como-arma-imperialista-segundo-esta-autora>>

FALZONI, Renata, em entrevista para a Folha de S. Paulo. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2020/02/entrei-moleca-na-folha-e-sai-adulta-lembra-renata-falzoni.shtml>>

ZALCMAN, Daniela, em entrevista para artigo de Victor Moryama, El País. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/31/opinion/1546266865_425649.html

Pesquisas do World Press Photo disponíveis em:

<<https://www.worldpressphoto.org/programs/explore/research/the-state-of-news-photography-2018/28643>>

Com se tornar o restaurante número 1 de Londres - *How to Become TripAdvisor's #1 Fake Restaurant*". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bqPARIKHbN8>>