

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

MARIA EDUARDA KOYAMA DE MORAES

A DIALÉTICA DA OBJETIVIDADE DO FOTOJORNALISMO:
UMA ANÁLISE CULTURAL DA PRODUÇÃO DE SENTIDO DA FOTO “O ABUTRE E
A MENINA” POR KEVIN CARTER

UBERLÂNDIA
2026

MARIA EDUARDA KOYAMA DE MORAES

A DIALÉTICA DA OBJETIVIDADE DO FOTOJORNALISMO:
UMA ANÁLISE CULTURAL DA PRODUÇÃO DE SENTIDO DA FOTO “O ABUTRE E
A MENINA” POR KEVIN CARTER

Trabalho de conclusão de curso
apresentado na Faculdade de Educação
da Universidade Federal de Uberlândia
como requisito parcial para obtenção do
título de bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Gerson de Sousa

UBERLÂNDIA

2026

MARIA EDUARDA KOYAMA DE MORAES

A DIALÉTICA DA OBJETIVIDADE DO FOTOJORNALISMO:
UMA ANÁLISE CULTURAL DA PRODUÇÃO DE SENTIDO DA FOTO “O ABUTRE E
A MENINA” POR KEVIN CARTER

Trabalho de conclusão de curso
apresentado na Faculdade de Educação da
Universidade Federal de Uberlândia como
requisito parcial para obtenção do título de
bacharel em Jornalismo.

Uberlândia, 10 de março de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Gerson de Sousa – UFU
Orientador

Prof. Dr. João Damásio da Silva Neto – UFU
Examinador

Prof. Dr. Paulo Soares Augusto – Secretaria Municipal de Cultura e Turismo
Examinador

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não é resultado apenas de uma pesquisa acadêmica, mas de um percurso atravessado por inquietações, descobertas e amadurecimentos. Ao longo da graduação, fui transformada pelas experiências que vivi, pelos encontros que me atravessaram e pelas perguntas que me fizeram chegar até aqui. Foi, principalmente, nas aulas de Fotojornalismo e Oficinas de Fotografia que pude, de fato, me descobrir e me reconhecer nesse caminho. Entre imagens, dilemas éticos e narrativas visuais, encontrei não apenas um objeto de estudo, mas um lugar de pertencimento. Mas não passei por esse processo sozinha, e este trabalho carrega as marcas de todas as pessoas que caminharam comigo durante esse processo.

Agradeço aos meus pais, Katia e Marcio, por serem minha base, abrigo e direção. Obrigada por sustentarem meus sonhos mesmo quando eles pareciam grandes demais, por acreditarem em mim nos momentos em que eu mesma duvidei e por nunca medirem esforços para que eu pudesse estudar, crescer e me tornar quem sou. Tudo começa em vocês.

Às minhas irmãs, Natasha e Catarina, por estarem sempre presentes, com a nossa forma bruta de demonstrar carinho e apoio (quem cresceu na nossa família sabe que o bullying dentro de casa fortalece a gente para o mundo). Crescer ao lado de vocês me ensinou sobre amor, confronto, cuidado e cumplicidade. Levo comigo a força de sermos três.

Ao meu namorado, Gabriel, por estar ao meu lado durante esse processo, por ouvir minhas angústias, ler (e me ouvir lendo) meus textos, me acolher mesmo quando eu nem percebia que precisava ser acolhida e celebrar cada pequena conquista. Sua paciência e seu incentivo foram fundamentais para eu chegar até aqui.

À minha amiga de infância e parceira de vida, Isabela, por ser casa mesmo com o passar dos anos. Isabela conhece todas as minhas versões (desde os 3 anos de idade), passou comigo por todos os momentos de transição mais importantes da minha vida (inclusive este), viemos juntas de São Carlos até Uberlândia e vivemos juntas esses anos de universidade. Sua amizade é uma das minhas raízes mais profundas.

Aos meus amigos da vida, Guilherme Otoni, Guilherme Toffoli, Lucas Boaventura, Lucas Coelho e Gabriel Oliveira, por serem riso, apoio e respiro. Mesmo

estando em áreas completamente diferentes, a vida nos uniu e seguimos compartilhando nossas conquistas juntos. Vocês tornaram os dias mais leves e me lembraram, em meio às pressões, que a vida também é encontro.

E ao meu orientador, Gerson de Sousa, pela escuta atenta, pela firmeza crítica e pela generosidade. Obrigada por conduzir este trabalho com seriedade e sensibilidade, obrigada por me ver mais desesperada a cada orientação e mesmo assim permanecer, firme e presente, acreditando no processo e em mim.

KOYAMA, Maria Eduarda de Moraes. **A dialética da objetividade do fotojornalismo**: uma análise cultural da produção de sentido da foto “O Abutre e a Menina” por Kevin Carter. 57 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Universidade Federal de Uberlândia. 2026.

RESUMO

A presente monografia analisa a fotografia “O Abutre e a Menina”, de Kevin Carter, por meio da análise cultural, para compreender como a dialética da objetividade produz sentido sobre os dilemas éticos no fotojornalismo de guerra. Inicialmente, examina-se a materialidade da imagem, demonstrando como sua eficácia retórica denunciou a crise no Sudão, mas também secundarizou a identidade da vítima, reduzindo-a a um símbolo universal da fome. Em seguida, explora-se a tensão entre o registro documental e a recepção pública, evidenciando o paradoxo entre a consagração institucional da foto pelo Prêmio Pulitzer e o severo julgamento moral da sociedade contra a inação do fotógrafo. Por fim, investigam-se as consequências psíquicas da exigência de distanciamento e objetividade. O trágico suicídio de Carter ilustra o peso da alienação do trabalho e os limites do olhar testemunhal, concluindo que o fotojornalismo opera em uma fronteira conflituosa entre o dever profissional de informar e a necessidade de intervenção humana.

PALAVRAS-CHAVE: fotojornalismo de guerra; Kevin Carter; dialética; análise cultural; abutre; objetividade.

KOYAMA, Maria Eduarda de Moraes. **A dialética da objetividade do fotojornalismo**: uma análise cultural da produção de sentido da foto “O Abutre e a Menina” por Kevin Carter. 57 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Universidade Federal de Uberlândia. 2026.

ABSTRACT

This monograph analyzes the photograph “The Vulture and the Little Girl”, by Kevin Carter, through a cultural analysis approach to understand how the dialectic of objectivity produces meaning regarding ethical dilemmas in war photojournalism. Initially, it examines the materiality of the image, demonstrating how its rhetorical effectiveness denounced the crisis in Sudan while also marginalizing the victim’s identity, reducing her to a universal symbol of hunger. It then explores the tension between documentary record and public reception, highlighting the paradox between the photograph’s institutional recognition through the Pulitzer Prize and the severe moral judgment directed at the photographer for his alleged inaction. Finally, it investigates the psychological consequences of the demand for distance and objectivity. Carter’s tragic suicide illustrates the burden of alienated labor and the limits of the witnessing gaze, concluding that photojournalism operates on a conflicted boundary between the professional duty to inform and the human imperative to intervene.

KEYWORDS: war photojournalism; Kevin Carter; dialectics; cultural analysis; vulture; objectivity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Funeral de quatro negros mortos durante ataque a funcionários do governo.....	19
Figura 2 –	Homem morto a tiros na área controlada pelo Partido da Liberdade Inkatha (IFP) no município de Thokoza.....	19
Figura 3 –	“O Abutre e a Menina” retrata um abutre observando uma criança subnutrida no dia 11 de março de 1993.....	21
Figura 4 –	Publicação da imagem de Carter no The New York Times, em 26 de março de 1993.....	26
Figura 5 –	Mackenzie e seu namorado, no início de sua gravidez.....	31
Figura 6 –	Mackenzie dando banho em sua filha recém-nascida.....	31
Figura 7 –	Migrantes são detidos por agentes de imigração.....	32
Figura 8 –	Migrantes atravessando a fronteira do México para os EUA.....	33
Figura 9 –	Motasem Kattan, ex-detento da filial palestina, reencenando seu sofrimento enquanto seu pai o observa.....	34
Figura 10 –	Famílias em busca de parentes desaparecidos.....	34
Figura 11 –	Greg Marinovich ferido e Ken Oosterbroek ao fundo.....	49
Figura 12 –	Ken Oosterbroek e Kevin Carter.....	49
Figura 13 –	Os integrantes do Clube do Banguê-Banguê, Greg Marinovich e João Silva, carregando o caixão de Carter.....	51
Figura 14 –	Pai de Kong Nyong, segurando a foto do filho.....	52

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	COMO A FOTO MOSTRA O FATO.....	16
3	ENTRE A LENTE E O REAL.....	27
4	O FOTÓGRAFO, O ABUTRE E O MOMENTO DECISIVO.....	41
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
	REFERÊNCIAS.....	56

1 INTRODUÇÃO

No dia 11 de março de 1993, em meio ao chão seco e arenoso do Sudão do Sul, um dos diversos cliques de Kevin Carter naquele dia interrompeu o fluxo caótico da fome para congelar um instante que o mundo jamais esqueceria. A guerra civil já devastava o país há anos. A ajuda humanitária demorava a chegar. A ONU (Organização das Nações Unidas) havia pousado poucos minutos antes, trazendo não apenas alimentos, mas também dois fotógrafos encarregados de tornar visível aquilo que até então permanecia distante do olhar ocidental. Kevin Carter e João Silva, integrantes do chamado “Clube do Bague-bague”, grupo conhecido por cobrir conflitos e tensões raciais na África do Sul. Acostumados a cenários de violência, buscavam imagens que traduzissem a gravidade daquele momento. O que Carter encontrou foi mais do que uma boa composição. Foi uma cena que condensava, num único enquadramento, a brutalidade da fome: uma criança subnutrida, agachada, olhando para o chão; poucos metros atrás, um abutre à espera. A luz era adequada, o ângulo preciso, os elementos pareciam organizados de forma quase simbólica. Alguns disparos bastaram para que a fotografia estivesse feita. Depois, veio o gesto humano: espantar a ave, sentar-se sob uma árvore, chorar. A imagem estava perfeita. Mas a que custo?

Poucas semanas depois, a fotografia circulava pelos principais jornais do mundo, incluindo o The New York Times. A crise humanitária do Sudão, até então distante para grande parte do público internacional, ganhava rosto, corpo e silêncio. As doações à ONU aumentaram, a ajuda passou a entrar com mais facilidade no país. A imagem cumpria, aparentemente, sua função social. Em 1994, Carter recebeu o Prêmio Pulitzer, o reconhecimento máximo do fotojornalismo. No entanto, a consagração não encerrou a história. Ao contrário, intensificou suas contradições. Culminando em uma tragédia pessoal que se entrelaça com a própria narrativa da imagem. A imagem, que captura a fragilidade extrema de uma criança subnutrida sob o olhar vigilante de um abutre, não apenas expôs ao mundo a brutalidade da fome decorrente da guerra civil no país, mas também desencadeou um intenso debate global sobre as fronteiras éticas da profissão.

A presente monografia nasce da necessidade de investigar as camadas que envolvem a dialética da objetividade no fotojornalismo, situando-o não apenas como um produto jornalístico, mas como um fenômeno cultural complexo. A fotografia de

Carter evidencia que a objetividade não é uma superfície neutra. Ela é atravessada por escolhas, enquadramentos, tempos de espera, silêncios. Investigar a emblemática foto “O Abutre e a Menina” é, portanto, investigar como a produção de sentido se constrói no atrito entre técnica e ética, entre fato e interpretação. A justificativa para este estudo reside na urgência de compreender como as narrativas visuais impactam a opinião pública e delineiam a representação da realidade em cenários de conflito. A análise se mostra pertinente ao abordar a carência de estudos acadêmicos que articulem a dialética da objetividade jornalística com os dilemas éticos e culturais, especialmente no âmbito do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia, onde se nota uma lacuna na produção científica sobre a temática específica da dialética da objetividade em contextos de guerra. Este trabalho busca tensionar essa ausência, propondo uma reflexão que articule dialética, cultura e fotojornalismo. Diante desse cenário, a questão norteadora que orienta esta pesquisa é: De que forma a dialética da objetividade da produção fotográfica de “O Abutre e a Menina”, de Kevin Carter, produz sentido sobre o dilema ético de responsabilidade social enfrentado no fotojornalismo de guerra?

Para compreender as tensões que permeiam a recepção desta fotografia, recorre-se aos Estudos Culturais, fundamentados na perspectiva de Stuart Hall. Hall (2003) define a cultura não como uma variável periférica, mas como uma condição constitutiva de todas as práticas sociais, um local de disputa de poder e luta pela hegemonia de significados. Para Hall (2003, p. 33), “toda prática social tem uma dimensão cultural”. A “virada cultural”, apontada pelo autor, nos permite enxergar o fotojornalismo para além da técnica. Ele é compreendido como uma prática de significação onde a realidade é codificada e decodificada. A cultura regula a conduta social e forma as interpretações, tornando a análise da foto de Carter um estudo sobre como os significados são negociados em uma área onde o poder de representar o “outro” (a vítima da fome, o sujeito africano) está em constante conflito com as expectativas éticas do público ocidental.

Em um momento “determinado”, a estrutura emprega um código e produz uma “mensagem”; em outro momento determinado, a “mensagem” desemboca na estrutura das práticas sociais pela via de sua decodificação (Hall, 2003, p. 390).

Nesse contexto, o objetivo geral desta pesquisa é compreender de que forma a dialética da objetividade da produção fotográfica de "O Abutre e a Menina" produz sentido sobre o dilema ético de responsabilidade social enfrentado no fotojornalismo de guerra. Para alcançar tal compreensão, o trabalho se propõe, especificamente, a analisar a concepção de identidade no fotojornalismo, entendendo-a como um processo relacional e em fluxo, conforme aponta Silva (2014). Entender o fotojornalismo de guerra como um processo comunicativo complexo. E compreender os dilemas éticos enfrentados nesse campo à luz dos Estudos Culturais e da dialética proposta por Konder (1981), que vê a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação.

Para Konder (1981), a dialética é o modo de pensar as contradições da realidade, compreendendo-a como algo essencialmente dinâmico e em permanente transformação. Diferente da visão metafísica, que busca a estabilidade imutável do ser, a perspectiva dialética reconhece que tudo existe em constante fluxo, onde o conflito e a contradição não são erros de raciocínio, mas princípios básicos do movimento pelo qual as coisas existem. Esse método exige uma visão de "totalidade", pois entende que nenhum fenômeno pode ser compreendido isoladamente, mas apenas através de suas conexões internas, mediações e tensões com o todo do qual faz parte.

Ao articular essa perspectiva com a noção de identidade proposta por Silva (2014), pode-se compreender que tanto o fotógrafo quanto o sujeito fotografado são sujeitos inscritos em relações de diferença e poder. A criança sudanesa torna-se símbolo global da fome. E Carter, por sua vez, passa a ser identificado não apenas como fotógrafo premiado, mas como sujeito de um dilema ético. As identidades são construídas na relação com o outro e estão em constante transformação (Silva, 2014). A imagem, portanto, não congela apenas um instante: ela participa da produção de identidades. A dialética, conforme proposta por Konder (1981), oferece o eixo para pensar tais contradições. A realidade é movimento, conflito e tensão entre opostos. A fotografia de "O Abutre e a Menina" encarna essa lógica. Denúncia e sensacionalismo, reconhecimento e condenação, objetividade técnica e subjetividade humana coexistem na mesma imagem. A dialética da objetividade revela que não há neutralidade pura. Há processos, disputas e transformações.

A abordagem metodológica adotada nesta pesquisa fundamenta-se na análise cultural, tendo como objeto central a fotografia de Kevin Carter. A análise

cultural é um método de procedimentos dos Estudos Culturais que busca entender as produções de sentido para identificar e relacionar padrões no meio social. Conforme explica Moraes (2016), fundamentada no conceito de materialismo cultural de Williams (2003), essa abordagem desloca a centralidade da investigação das estruturas puramente políticas ou econômicas para contextualizá-las na “vida real expressa pelo conjunto da organização social” (Williams, 2003, p. 58). Partindo da premissa de que a cultura atua como um “sistema de significações” que comunica e reproduz uma ordem social específica, esse método é caracterizado pela sua capacidade de “decodificar significados” em diversos campos. Desse modo, a análise cultural é empregada aqui como uma prática articuladora para investigar as interações e as relações de poder implícitas na produção e no consumo da imagem jornalística.

Para organizar a análise, partimos da compreensão de que a fotografia não poderia ser lida de uma única vez, nem a partir de um único ângulo. Foi preciso estabelecer critérios que orientaram cada etapa do percurso, como se estivéssemos observando a imagem em camadas, respeitando sua complexidade. Assim, foram definidos três movimentos analíticos, guiados por um recorte específico do que seria observado.

O primeiro critério foi olhar para a fotografia em sua materialidade mais concreta. Antes de qualquer debate ético ou teórico, era necessário encarar a imagem em sua dimensão visível e representativa. A escolha, nesse momento, foi concentrar-se na composição visual, no seu efeito imediato e na construção das identidades tanto do fotógrafo quanto da criança. A etapa seleciona, de um lado, a formação da identidade de Kevin Carter, forjada dialeticamente no confronto com as opressões do regime do Apartheid e, de outro, os elementos físicos da imagem. Observamos os elementos físicos presentes na imagem (a criança subnutrida olhando para o chão e o abutre à espreita) e buscamos compreender como essa disposição específica transformou a fotografia em um ícone global da crise humanitária no Sudão. O critério aqui foi demonstrar a eficácia do fotojornalismo em tirar uma crise da invisibilidade, mas também analisar criticamente como a identidade da vítima é atacada e secundarizada por essa mesma eficácia, reduzida a um símbolo universal e genérico da fome para o público ocidental. Nesse primeiro movimento, interessava entender como a foto mostra o fato e como, ao mostrar, constrói impacto.

Na segunda etapa, o critério de análise avançou da materialidade da imagem para sua circulação pública e seus desdobramentos institucionais. Se no primeiro momento o foco estava na eficácia representacional, agora a atenção se voltava para a recepção social da fotografia. O que acontece quando uma imagem sai do campo do registro e passa a ocupar o centro do debate público? A consagração com o Prêmio Pulitzer e os questionamentos que emergiram com ele. O reconhecimento máximo do fotojornalismo não encerrou a discussão. Ao contrário, ele intensificou as críticas e as perguntas dirigidas ao fotógrafo. O critério definidor dessa etapa foi analisar a tensão entre a objetividade jornalística e a cobrança moral do público, evidenciando como a mesma imagem premiada por sua excelência técnica também é criticada eticamente. Aqui, interessava compreender os limites da representação no espaço público, onde a obrigação profissional de registrar a realidade passa a ser confrontada por expectativas sociais sobre responsabilidade e ação.

Já na terceira etapa, a análise central deslocou-se do debate público para a dimensão subjetiva. Após observar a imagem em sua materialidade e em sua repercussão social, tornou-se necessário investigar os impactos de tudo isso na experiência íntima do próprio fotógrafo. A forma como a repercussão da fotografia atravessou a subjetividade de Kevin Carter, tensionando sua identidade profissional e pessoal. O objetivo foi compreender como a discussão ética, antes situada no campo da opinião pública, se internaliza e se transforma em conflito individual. O critério que orientou essa etapa foi explorar a complexidade emocional implicada no ato de fotografar em zonas de guerra, evidenciando que a dialética da objetividade não se limita ao plano teórico ou institucional, mas também atravessa o sujeito que fotografa.

Desse modo, cada capítulo foi pensado como uma aproximação progressiva. Primeiro, a materialidade e o impacto da imagem; depois, a tensão entre registro e humanidade; por fim, o peso moral que recai sobre o sujeito que fotografa. Esses critérios não fragmentam a fotografia, mas permitem percorrê-la em camadas, revelando como, em um único enquadramento, convivem fato, representação, conflito e responsabilidade.

Ao revisitar a trajetória de Carter, marcada por conflitos, pressões e problemas pessoais, a pesquisa busca compreender a complexidade emocional que atravessa o fotojornalismo de guerra. A pergunta que ecoa não é apenas sobre o passado, mas sobre o presente da profissão: até que ponto o fotojornalista deve ser

apenas observador? Onde termina a objetividade e começa a responsabilidade social? Entre a lente e o real existe um espaço instável. É ali que a fotografia deixa de ser apenas imagem e se torna dilema. É nesse intervalo, entre o clique e suas consequências, que esta monografia se propõe a pensar a dialética da objetividade no fotojornalismo, entendendo que cada imagem carrega em si não apenas um fato, mas uma disputa contínua de sentidos. Pretende-se iluminar o ponto de tensão onde a objetividade técnica colide com a subjetividade humana, questionando até que ponto o fotojornalista pode, ou deve, permanecer apenas um observador diante da dor dos outros.

2 COMO A FOTO MOSTRA O FATO

O ano era 1960, em Joanesburgo, capital da África do Sul, o dia 21 de março amanheceu sob um sol que não prometia nada de diferente. Era mais um dia de protestos, dessa vez, contra a Lei do Passe. Mais de 20 mil negros caminhavam em direção à delegacia do distrito. Desarmados. Segurando apenas os cartões de identificação que eram obrigados a portar, evidenciando os locais onde podiam circular. Recusando-se a viver como estrangeiros em seu próprio país, queriam entregá-los. Em Gauteng, no bairro de Sharpeville, os cinco mil manifestantes se depararam com as tropas do exército. Mesmo sendo uma manifestação pacífica, o exército abriu fogo sobre a multidão desarmada. Tiros. Gritos. Correria. A poeira subiu como um véu. Quando enfim o silêncio voltou, 69 corpos estavam mortos ao chão e mais 186 estavam feridos. O dia ficou conhecido como o Massacre de Sharpeville (Mcrae, 2019).

Também em Joanesburgo, mas meses depois, no dia 13 de setembro de 1960, nascia Kevin Carter. Nada ligava diretamente seu nascimento ao Massacre, mas o tempo encontrou formas sutis de entrelaçar seus destinos. Carter nasceu sob a mesma atmosfera que cobria Sharpeville. O silêncio tenso, a desigualdade naturalizada, o medo que se tornava cotidiano. Era uma África do Sul frustrada, onde viver, para muitos, significava resistir. Carter cresceu no cerne de confrontos contra o regime racista do Apartheid. Embora, como sul-africano branco, desfrutasse dos privilégios do regime, Carter testemunhava indícios de racismo. Em batidas policiais para prender negros que circulavam por bairros brancos, seus pais permaneciam complacentes, o que Carter questionou posteriormente (Aftab, 2024).

A identidade, segundo Silva (2014), só se torna possível quando há oposição e distinção entre outras identidades. A identidade se define na relação entre o eu e o outro, enfatizando que é um processo dialético, no qual a presença do outro é essencial para a existência e reconhecimento do eu. “É fácil compreender, entretanto, que identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência” (Silva, 2014, p. 74). Carter teve sua identidade forjada no contexto cultural do Apartheid sul-africano, regime baseado na segregação racial e em dinâmicas de poder que favoreciam a elite branca. O reconhecimento e a construção da identidade, para Carter, estiveram diretamente ligados ao conflito e à marcação da diferença. Por ser um homem branco, Carter desfrutava dos privilégios

concedidos pelo Apartheid. No entanto, sua identidade profissional foi moldada de forma dialética e combativa, reconhecendo seus privilégios e os usando para questionar, através da fotografia, a forma como os negros eram tratados na época. Carter encontrou na oposição e na distinção em relação à complacência, o caminho para construir o seu “eu”, em relação ao “outro”, baseado no compromisso social, transformando a violência em matéria-prima para seu trabalho, e imagens em potentes armas de denúncia.

Após o ensino médio, Carter conseguiu escapar do alistamento militar ao ingressar na Força Aérea, mas não escaparia da guerra que acontecia diante de seus olhos. Em 1980, um acontecimento marcaria o início de seu despertar. Ao defender um homem negro que sofria discriminação, Carter foi brutalmente espancado. Saiu ferido, mas algo dentro dele havia sido engatilhado. A partir daí, Carter se dedicou a expor os horrores do Apartheid. Entre os anos de 1984 e 1994, Carter trabalhou para o jornal *The Star*, de Joanesburgo, onde aprendeu a vestir a armadura da “frieza necessária”, não por insensibilidade, mas para suportar o peso do que suas lentes capturavam. Carter documentou cenas de horror, incluindo o que era conhecido como “colar de pneus”, prática que consistia em matar supostos colaboradores colocando um pneu com gasolina em volta das vítimas e ateando fogo. Era brutalidade convertida em cotidiano. Com cada clique, Carter buscava dar sentido ao absurdo, acreditando que suas imagens serviam a um propósito (Aftab, 2024).

Para Sousa (2002), o conceito de fotojornalismo é complexo e abrangente, envolvendo o uso da fotografia como ferramenta de observação, análise e comunicação visual de eventos que impactam o mundo. O fotojornalismo é uma atividade singular que “usa a fotografia como um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao Planeta” (Sousa, 2002, p. 5). O fotojornalismo envolve uma narrativa visual que pode se desdobrar em fotografias únicas ou em uma sequência de imagens que contam uma história.

Integrante do conhecido Clube do Banguê-Banguê (*Bang Bang Club*), Carter dividia o risco com outros fotojornalistas unidos pela perigosa cobertura jornalística na linha de frente. Composto pelos fotojornalistas Kevin Carter, João Silva, Greg Marinovich e Ken Oosterbroek, o grupo era conhecido por estar em lugares onde poucos conseguiam estar. O livro *“The Bang-Bang Club: Snapshots From a Hidden*

War” foi co-escrito pelos dois membros sobreviventes do grupo de fotojornalistas, Greg Marinovich e João Silva (2011). A obra é o relato da história dos quatro jovens fotógrafos que cobriram os últimos e sangrentos dias do Apartheid na África do Sul, capturando muitas das fotografias mais memoráveis desse período. O grupo alcançou grande notoriedade mundial ao cobrir as intensas lutas e tensões raciais na África.

Os fotógrafos se destacaram por se dirigirem rapidamente a situações perigosas em busca da imagem, trabalhando frequentemente com a ideia de “segurança no número”, uma tática de operar em grupo em ambientes instáveis para aumentar a chance de sobrevivência e garantir o registro das imagens (Marinovich; Silva, 2011). João Silva, um dos fotógrafos sobreviventes do grupo, é um fotógrafo freelancer, nascido em Lisboa, mas mudou-se para Joanesburgo ainda criança. Assim como Carter, João também trabalhou no The Star e, em 1996, começou a atuar como freelancer no The New York Times. Porém, no dia 23 de outubro de 2010, um acidente mudaria sua vida, pessoal e profissional, para sempre. Em uma cobertura do conflito que já acontecia há anos no Afeganistão, Silva pisa em uma mina antipessoal e, devido à gravidade dos ferimentos, o fotógrafo teve suas duas pernas amputadas. Foi Silva quem levou Carter para sua viagem ao Sudão, em 1993, a convite da ONU.

Em alguns momentos, Carter sentia a necessidade de intervir diante dos horrores que presenciava, como em 1986, quando impediu o apedrejamento de um homem negro. Foi ali, entre tiros, fumaça e em meio à violência e à luz, onde Carter percebeu que a fotografia não era apenas um testemunho, mas uma arma, com o poder de influenciar mentalidades (Aftab, 2024). Sua experiência de guerra e documentação de crimes criou um paradoxo em Carter: a tensão de ser um mero observador e a urgência da responsabilidade moral.

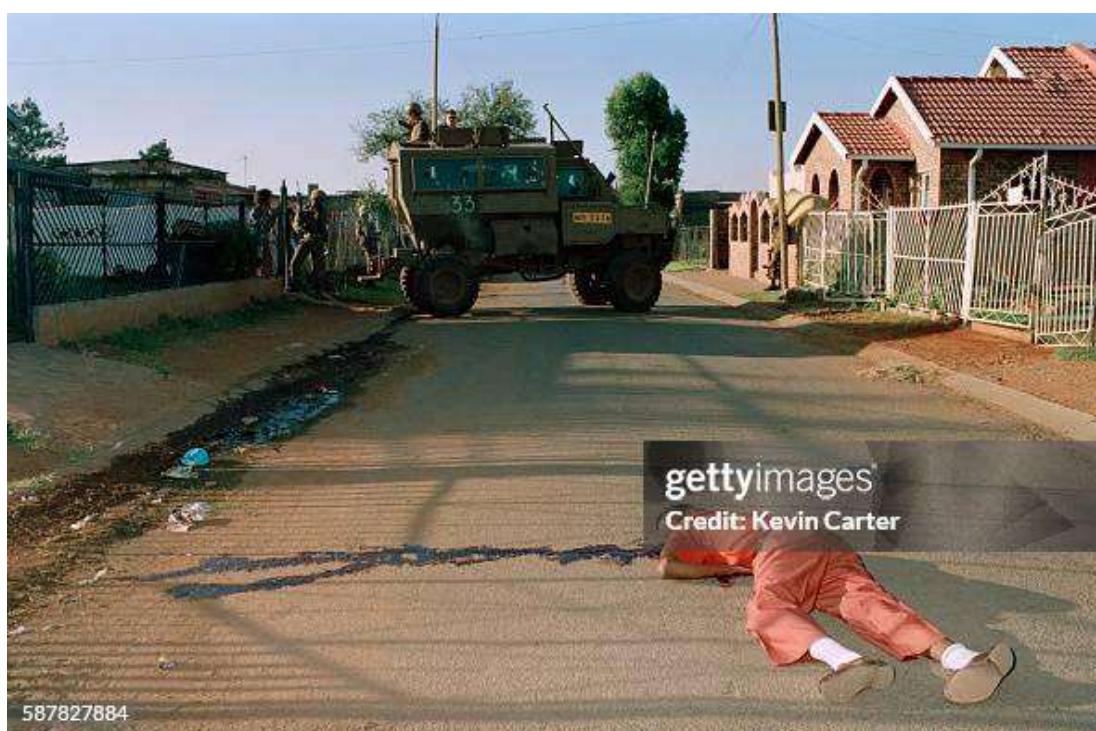
O fotojornalismo se manifesta através de uma narrativa visual que pode se desdobrar em fotografias únicas ou em uma sequência de imagens (Sousa, 2002), sendo, no essencial, sinônimo de “contar uma história em imagens” (Sousa, 2002, p. 8). Em sua função essencial, a fotografia jornalística “mostra, revela, expõe, denuncia, opina” (Sousa, 2002, p. 5), além de “dar informação e ajudar a credibilizar a informação textual” (Sousa, 2002, p. 5).

Figura 1 – Funeral de quatro negros mortos durante ataque a funcionários do governo



Fonte: Kevin Carter, 1985

Figura 2 – Homem morto a tiros na área controlada pelo Partido da Liberdade Inkatha (IFP) no município de Thokoza



Fonte: Kevin Carter, 1990

Era 11 de março de 1993, no Sudão, quando um clique, que não foi o único, mas foi certamente o mais decisivo, mudou completamente a vida de Carter. Há décadas, o país era rasgado por uma guerra civil, um violento embate entre as tribos cristãs do sul, unidas sob o Exército de Libertação do Povo Sudanês (SPLA), e o governo islâmico de Cartum, dominado por nortistas islâmicos. A situação se intensificou nos anos 1980, quando a adoção da lei islâmica, a Sharia, impôs punições como mutilação e enforcamento, transformando o conflito em um terror absoluto. Milhões de vidas foram ceifadas, e a consequente fome atingiu níveis alarmantes, culminando no que muitos consideraram a maior crise humanitária do século XX (Leal, 2012).

Naquele dia, há poucos minutos, pousara o avião que a ONU havia enviado para ajudar a população em mais uma das missões da chamada Operação Lifeline Sudan (OLS), que já estava em andamento desde abril de 1989 (Akol, 2005). O chão seco e arenoso se encontrava coberto por centenas de pessoas famintas, era possível sentir o desespero de longe, aquela era a primeira ajuda humanitária que chegava ao país em meses. Após uma tentativa falha da ONU em suas campanhas para sensibilizar a opinião pública e arrecadar recursos, a Organização decidiu ser mais agressiva em suas ações. Para isso, naquele mesmo avião, estavam Kevin Carter e João Silva, com o objetivo de expor, através da fotografia, a crise humanitária vivenciada na época. A cena dos sudaneses se empurrando em desespero para conseguir pelo menos um pouco dos alimentos trazidos pela ONU proporcionou a Carter e Silva possibilidades de boas fotos em todas as direções.

Enquanto andava a céu aberto, procurando mais oportunidades de cliques, Kevin Carter se depara com uma criança subnutrida, com cerca de cinco anos de idade, agachada, olhando para o chão. Começa a fotografá-la, alguns cliques depois, tentando encontrar o ângulo que contivesse seu desamparo, quando percebeu, poucos metros atrás dela, um abutre a observava, como se estivesse apenas esperando o momento apropriado para avançar. O ângulo era ótimo, a luz estava boa, os objetos fotografados estavam perfeitamente posicionados. Carter soube que havia capturado uma ótima imagem, mesmo que tivesse vindo do mais profundo sofrimento humano. Após a foto, Carter tenta espantar a ave para ajudar a criança, senta-se embaixo de uma árvore e começa a chorar. A imagem estava perfeita, mas a que custo? No avião de volta, Carter estava frenético falando sobre o que havia fotografado, esfregando os olhos como se quisesse apagar aquele

instante das suas retinas. Dizia que só conseguia pensar em Megan, sua filha, e como estava ansioso para poder abraçá-la e beijá-la (Marinovich; Silva, 2011). Nesse momento, a objetividade da cena atravessou o enquadramento da lente e atingiu a subjetividade de Carter.

Figura 3 – “O Abutre e a Menina” retrata um abutre observando uma criança subnutrida no dia 11 de março de 1993



Fonte: Kevin Carter, 1993

Para fotografar a criança, Carter usa o enquadramento frontal, posicionando a câmera diretamente diante da criança, apresentando seu corpo por inteiro e expondo de forma direta a situação de extrema fragilidade. Ao usar esse enquadramento, Carter conduz o observador a uma leitura objetiva e impactante da cena. O plano adotado é o plano médio, que mostra a criança e o abutre, mas com uma profundidade de campo que abrange também o terreno árido e os elementos do ambiente. Essa amplitude contextualiza a situação de fome e abandono, situando a criança em um espaço vasto e desprotegido, reforçando a sensação de isolamento absoluto. Quanto à angulação, Carter foge do ângulo picado (de cima para baixo), que normalmente é usado em imagens de vítimas, o ângulo picado causa a sensação de vulnerabilidade e desamparo. Ao invés disso, Carter utiliza o ângulo

normal, coloca a câmera aproximadamente à altura do olhar, criando uma relação neutra e testemunhal, o espectador observa a cena como se estivesse presente, em um nível de igualdade (Beckhauser, 2021).

A criança em primeiro plano se torna o sujeito principal da imagem, sua postura encolhida evidencia a exaustão física e o colapso das condições básicas de sobrevivência. O abutre se torna o contexto factual da composição, funciona como um contraponto simbólico, a tensão entre os dois elementos representa a ameaça iminente que a crise humanitária significava para a população sudanesa. O contexto geográfico da fotografia é Ayod, no Sudão do Sul, registrado em meio à fome e ao caos decorrentes de um dos piores momentos da Guerra Civil. O solo arenoso e os abrigos improvisados ao fundo reforçam a dimensão política e social do acontecimento.

Compor uma imagem no calor de determinadas situações também não é fácil. Os fotojornalistas trabalham com base numa linguagem de instantes, numa linguagem do instante, procurando condensar num ou em vários instantes, “congelados” nas imagens fotográficas, toda a essência de um acontecimento e o seu significado. Portanto, o foto-repórter tem de discernir a ocasião em que os elementos representativos que observa adquirem um posicionamento tal que permitirão ao observador atribuir claramente à mensagem fotográfica o sentido desejado pelo fotojornalista (Sousa, 2002, p. 10).

Construir uma imagem no calor de certas circunstâncias não é tarefa simples. O fotojornalista atua a partir de uma linguagem marcada pelo instante, buscando sintetizar, em um ou em diversos momentos “congelados” pela fotografia, a essência de um acontecimento e aquilo que ele significa. Assim, cabe a esse profissional perceber o momento exato em que os elementos que observa se organizam de modo a possibilitar que o observador atribua à mensagem fotográfica o sentido pretendido.(Sousa, 2002).

A dialética central entre objetividade e essência se manifesta de forma expressiva na fotografia de Carter. Enquanto a objetividade da cena fotografada reside na sua natureza como um registro do real (Sontag, 2003), aquilo que é observável, uma cópia ou transcrição fiel de um momento; sua essência vem daquilo que se pode tirar de valor do que é visto na fotografia. “As fotos tinham a vantagem de unir dois atributos contraditórios. Suas credenciais de objetividade estavam embutidas. Contudo, sempre tiveram, forçosamente, um ponto de vista” (Sontag, 2003, p. 24). Ao buscar o melhor ângulo, Carter tenta condensar toda a essência do

acontecimento em um instante. A imagem de choque é, ao mesmo tempo, uma transcrição fiel da realidade e uma interpretação dessa realidade (Sontag, 2003). Kevin, embora obrigado a se revestir da frieza necessária para documentar o acontecimento, não conseguiu se isolar da consciência, pois o olhar está ligado ao cérebro e o cérebro está ligado ao sistema nervoso, que envia mensagens através da memória do passado e do sentimento do presente (Sontag, 2003). A dialética está presente na força da essência traumática que ele buscou capturar objetivamente para expor ao mundo, que reverteu-se contra sua própria subjetividade.

Segundo Sontag (2003, p. 41), “fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir”, Carter escolheu um enquadramento preciso, que dirige o olhar do espectador para o essencial. Ao eliminar distrações e detalhes externos, Carter foca toda a atenção do espectador para a criança e o abutre, concentrando a força da imagem nesses dois elementos. Também é possível perceber a busca de Carter pela agressividade visual (Sousa, 2002). No fotojornalismo, a agressividade visual, inerente às fotos choque (Sontag, 2003), é um meio para que a fotografia cumpra seu papel de expor e denunciar a realidade. Carter usou a proximidade do fato e o contraste dramático para gerar uma tensão dinâmica (Sousa, 2002), entre a extrema vulnerabilidade da criança e a ameaça inerente do abutre que a observava.

Quem é o “nós” que constitui o alvo dessas fotos de choque? Esse “nós” incluiria não somente os simpatizantes de uma minúscula nação ou de um povo sem Estado e em luta pela vida, mas também – uma clientela bem mais ampla – aquelas pessoas apenas nominalmente preocupadas com alguma guerra torpe travada em outro país. As fotos são meios de tornar “real” (ou “mais real”) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar (Sontag, 2003, p. 9).

A composição usada por Carter transformou a atrocidade em uma modalidade de retórica visual (Sontag, 2003), expondo o sofrimento de forma nítida para o “nós” privilegiado que tendia a ignorar crises distantes. Carter maximizou essa retórica, garantindo um bom ângulo, na mesma altura do que estava sendo fotografado, proporcionando certa proximidade visual entre os sujeitos da imagem e os espectadores, uma boa luz e um posicionamento perfeitamente calculado dos motivos, transformando a justaposição da fragilidade humana e da ameaça de um predador em um símbolo da crise humanitária no Sudão. Para Sontag (2003), as

fotografias de vítimas de guerra têm o poder de reiterar, simplificar e agitar a mensagem, criando a ilusão de um consenso.

No âmbito dessa retórica, as vítimas de guerra são vistas como anônimas e genéricas. A imagem de Carter, embora capturando o menino Kong Nyong, ficou erroneamente conhecida como “O Abutre e a Menina”. Essa desidentificação ressalta o ponto de que a “argumentação contra a guerra não depende de informações detalhadas sobre quem, quando e onde; o caráter arbitrário do morticínio implacável constitui prova suficiente” (Sontag, 2003, p. 11). A realidade concreta da criança é relegada a segundo plano, pois seu corpo se torna o símbolo emblemático da crise no Sudão.

A fotografia é um testemunho de como a pressão do sofrimento extremo e do conflito armado ataca diretamente a construção e preservação da identidade humana, conceito que se manifesta em contínuo fluxo e é construído a partir da relação com o outro (Silva, 2014). No epicentro da crise humanitária sudanesa, a imagem congela a luta pela sobrevivência, onde a criança subnutrida, cuja identidade se constrói em contextos culturais específicos, tem sua existência ameaçada pelo abutre, que representa a morte iminente e a dinâmica de poder que marginaliza e vitimiza. “A escala do morticínio na guerra destrói aquilo que identifica as pessoas como indivíduos, e mesmo como seres humanos” (Sontag, 2003, p. 54), substituindo a história de um grupo em luta por um símbolo emblemático da fome. Reduzindo, assim, o sofrimento a um mero totem de causas (Sontag, 2003) para um espectador à distância.

A retórica visual da fotografia “O Abutre e a Menina” é estruturada de forma que o elemento mais presente e avassalador não é um elemento fisicamente fotografado. Os elementos visuais enquadrados na imagem (Kong Nyong e o abutre) funcionam como indícios e símbolos do horror que Kevin Carter e João Silva foram convocados a denunciar. Enquanto Kong Nyong, com seu corpo subnutrido, representa as vítimas da crise humanitária sudanesa, o abutre encarna a figura da ameaça iminente da morte. Quando unidos pelo enquadramento da lente de Carter e posicionados no ângulo preciso escolhido pelo fotógrafo, esses elementos se tornam a representação visual de algo muito mais profundo e abstrato: a fome.

Nesse sentido, a fome passa a ser o ponto focal forte (Sousa, 2002) do enquadramento, não aparecendo nitidamente, mas agindo como propulsora da tensão dinâmica entre os elementos. A identidade de Nyong é secundarizada,

transformando-se em símbolo da crise sudanesa e da fome; por meio do choque das fotos (Sontag, 2003), questiona-se o “nós” privilegiado, e ela assume, discursivamente, o papel de sujeito central da tragédia.

A organização dos estímulos é uma das condicionantes da amplitude temporal, ou seja, do tempo durante o qual a atenção do observador é mobilizada para o foco de atenção. Só depois de atingir a saciedade perceptiva é que a atenção do sujeito vai atender a novos focos onde possa ir buscar novas informações. Estes focos secundários devem ser os restantes elementos que um fotógrafo deve procurar ordenar e hierarquizar numa fotografia para gerar um determinado sentido (Sousa, 2002, p. 84).

Março de 1993. No dia 26, uma publicação mudaria a vida de Carter para sempre. Um dos jornais impressos com maior circulação mundial (Silva, 2017), publica a foto que tira a crise sudanesa do silenciamento. A fotografia ocupava metade da primeira página do The New York Times. Em poucas semanas, a imagem de Nyong sendo atentamente observado pelo abutre já circulava o mundo todo. A grande repercussão da imagem desviou o debate da crise humanitária para o dilema ético, inerente ao fotojornalismo de guerra. Entre a urgência do instante e o compromisso ético com o real, a fotografia de guerra emerge em um território de tensões. Visibilidade, responsabilidade e humanidade se entrelaçam. Diante das contradições que permeiam a prática do fotojornalismo, torna-se inevitável retomar a questão norteadora da pesquisa: De que maneira a dialética da objetividade da produção fotográfica “O Abutre e a Menina”, de Kevin Carter, produz sentido sobre o dilema ético de responsabilidade social enfrentado no fotojornalismo de guerra? É possível afirmar que Carter conseguiu entender, no melhor cenário de objetividade, a pior essência da crise humanitária sudanesa. Essa tensão reside no paradoxo central do fotojornalismo, onde o registro factual do evento se torna, forçosamente, uma interpretação dessa realidade (Sontag, 2002). O questionamento sobre a responsabilidade social do fotógrafo e o momento em que a lente atravessa a existência de quem fotografa iniciou uma pressão que se tornou destrutiva para Carter.

Figura 4 – Publicação da imagem de Carter no The New York Times, em 26 de março de 1993

THE NEW YORK TIMES INTERNATIONAL FRIDAY, MARCH 26, 1993 L A3

Sudan Is Described as Trying to Placate the West

By DONATELLA LORCH
Special to The New York Times

JUBA, the Sudan — The Sudanese Government has made a series of gestures that are meant to placate the West but are also emblematic of the country's need to become more flexible and pragmatic, relief officials say.

The moves come as the United States threatens to add the Sudan to the list of countries that sponsor terrorism and considers creating safety zones for refugees in the south, which is devastated by war and famine.

More than a million people are at risk of starvation in the swampy south, say relief workers. The people of the south, mostly Christians and animists, have been forced from their homes both by famine and by the Islamic fundamentalist Government's offensives in 10 years of fighting.

The plight of the south's people is aggravated by their isolation. More than half the year, rains make the area inaccessible, and in recent years the Government has kept visitors out and offered only limited entry to relief agencies.

Food Is Prohibited

This year, the Government has donated enough food to provide for all the grain needs for the hundreds of thousands of displaced people in the south.

The Government and rebel factions are allowing the United Nations grain-aid convoys to enter the south, previously closed, and granting visas to Western journalists, but they are not permitted to travel freely, but rather to spend the allotted 24 hours under Government supervision.

And one of the biggest concessions has been the permission to allow food delivery by barge in the south to areas cut off by the war zones.

In the southern military outpost of Juba on the banks of the White Nile where more than 200,000 people displaced by fighting and famine rely on United Nations food, food arrived by barge recently for the first time since the civil war began a decade ago.

"I think the Government has realized that relief needs to be addressed, and we have never gotten so much cooperation," said Mamoud Du Siba, director of operations for the World Food Program in Khartoum. "If we are stopped from reaching the people, then the situation will deteriorate."

Scarcity of Visibility

Desert, dusty and empty of visibility, Juba is founded by roads that are closed. Neighboring areas are controlled by rebels. Shops are barricaded shut, but a few foods, like onions and garlic, are laid out on dirty burlap bags on the streets. There is electricity only every other day for a few hours.

But Juba is better off than most.

In a move meant to placate the West, the Sudanese Government is opening parts of the country's famine-stricken south to relief operations, but for some, it could be too late. A little girl, weakened from hunger, collapsed recently along the trail to a feeding center in Ayod. Nearby, a vulture waited.



dozen of widespread executions, torture, detention and expulsions and vowed to oppose a special investigation. The United States accused Khartoum of harboring known terrorist groups, including the Palestinian group Hamas, Islamic Holy War and the Party of God. The American list of countries accused of sponsoring state terrorism, which is expected to be renewed in April, now ran to 14: Libya, Iran, Syria, North Korea, Iraq and Cuba.

Rebels Strong in Countryside

Although the military balance favors the Government, which last year won back 14 towns and villages, Khartoum still does not control the countryside. Last year, the Sudanese People's Liberation Front splintered, and the factions fought with one another.

There have been isolated Government bombings this year but no official offensive in the dry season.

Last year the Government executed a Sudanese employee of the United States.

Previously, 120 miles southwest of Khartoum, more than 200,000 people are surviving by gathering wild food, relief officials say. In the same region, United Nations officials estimate that since 1989, a wasting disease carried by a sand fly has killed more than 80,000 people, known as typhoid fever. The disease, Kala-azar or visceral leishmaniasis, can be cured in 30 days with proper medical attention.

United Nations workers and relief agencies, whose money as well as access is restricted, say keeping the people alive requires regular but not necessarily costly intervention. While airlifts cost about \$2 million per plane-load, large shipments, which are much larger, cost only about \$200,000 a ton.

The arrival of the barge in Juba with wheat, millet and vegetable oil was more of a symbolic delivery meant to spread hope to the 200,000 Sudanese living along that stretch of the White Nile who have not yet been reached.



Elephant Tale
"Baby Elephant" by Gene Moore from his collection of enameled sterling silver circus figures, 2 1/2" high, \$1,050.

TIFFANY & Co.
NEW YORK • FIFTH AVENUE AND 37TH STREET • 800-333-3344 • NY & CO. 1993

THE SPRING 1993 SELECTIONS FOR WOMEN WERE 11 TO 24 HAVE ARRIVED. SHOWN FROM LEFT, THE PAST 20 BAGGAGE IN IVORY, \$115, LONG VEST IN TAUPÉ, \$145, AND MATCHING SOFT PANTS, \$155.



Fonte: The New York Times, 1993

3 ENTRE A LENTE E O REAL

Poucos dias antes da publicação que mudaria a vida de Carter, seu amigo, Greg Marinovich, um dos autores do livro “The Bang Bang Club”, recebe uma ligação de Nancy Buirski, editora de fotografia do The New York Times. Nancy lhe disse que estavam escrevendo uma reportagem sobre a crise sudanesa, mas estavam com dificuldade para encontrar imagens recentes que mostrassem a real situação do país. Greg respondeu que nunca havia fotografado lá, mas seu amigo, Kevin, havia voltado há poucos dias com uma imagem incrível: um abutre encarando uma criança que havia colapsado na areia, a caminho do centro de ajuda. Nancy, empolgada, ligou para Carter para garantir que ele não havia vendido a foto ainda. (Marinovich; Silva, 2011).

Após a publicação, começaram as ligações. As pessoas estavam preocupadas com o que havia acontecido com Kong Nyong (na época, ainda conhecido erroneamente como uma garota). Então, Nancy ligou para Kevin e o questionou.

Ele disse que ela havia seguido para o centro de ajuda. ‘Você a ajudou?’ Não, ela levantou e andou até o centro de ajuda, estávamos muito perto. ‘Então você não fez nada para ajudá-la?’ Não, mas eu sei que ela conseguiu, eu a vi (Marinovich; Silva, 2011, p. 120, tradução nossa).

Diante da comoção causada pela grande circulação da foto, o The New York Times publica uma Nota do Editor, esclarecendo a situação de Nyong. Mas Nancy ainda estava insatisfeita e se questionava sobre a responsabilidade moral de Carter em ajudar Nyong. “Se ele estava tão perto do centro de ajuda e a criança estava no chão, então tirando a foto – que eu acho que era algo importante a se fazer – por que ele não foi até lá e pediu ajuda? O que você faz em casos como esse?” (Marinovich; Silva, 2011, p. 120, tradução nossa). Nancy reflete sobre o dilema central do fotojornalismo de guerra: o limite entre observar e agir. A criança, cuja fragilidade a tornava leve e fácil de carregar, não exigiria quase nenhum esforço para que Carter a levasse ao centro de ajuda, o que torna sua falta de ação ainda mais perturbadora ao público. Essa discussão ilustra o que Marinovich e Silva (2011) descrevem como um dos dilemas mais complicados na cobertura de conflitos: quais são as obrigações morais do fotógrafo para com seu sujeito?

Uma foto da última sexta-feira com um artigo sobre o Sudão, mostrava uma garotinha sudanesa que havia colapsado de fome no caminho para o centro de alimentação em Ayod. Um abutre espreitava atrás dela. Muitos leitores perguntaram sobre o destino da garota. O fotógrafo disse que ela havia se recuperado o suficiente para seguir seu caminho depois que o abutre havia sido espantado. Não se sabe se ela chegou ao centro (Marinovich; Silva, 2011, p. 120, tradução nossa).

Embora o The New York Times já acumulasse premiações por suas reportagens escritas, o jornal ainda não havia conquistado um Pulitzer na categoria de fotografia. Houve uma hesitação inicial por parte dos editores, visto que Kevin Carter não integrava o quadro fixo de funcionários, atuando como freelancer. No entanto, reconhecendo que aquela era indiscutivelmente a imagem mais impactante publicada naquele ano, o jornal decidiu submeter o trabalho de Carter ao mais prestigiado prêmio de jornalismo mundial (Marinovich; Silva, 2011).

Tudo começou com a visão final de Joseph Pulitzer, nos últimos anos do século XIX. Nascido na Hungria em 10 de abril de 1847, Pulitzer dedicou sua vida ao jornalismo, tornando-se um dos maiores nomes da área. Pulitzer foi um dos mais habilidosos editores de jornais e não se deixava levar pelo sensacionalismo nas disputas por circulação. Criador de dois jornais inovadores, o New York World e o St. Louis Post-Dispatch, que mudaram a forma de fazer jornalismo impresso. Pulitzer foi o pioneiro a defender a profissionalização acadêmica dos jornalistas, propondo sua formação em escolas específicas de nível universitário (Topping, s.d.).

Mas essa dedicação obsessiva ao trabalho teve um preço para a saúde de Joseph, que passou por décadas de quase isolamento físico sem jamais abandonar o controle editorial de seus jornais. Ainda assim, foi nesse período de reclusão que amadureceu sua compreensão mais profunda sobre o papel da imprensa em uma democracia. Para Pulitzer, uma sociedade livre dependia diretamente de uma imprensa ética, crítica e corajosa, capaz não apenas de informar, mas de formar consciência pública. O Prêmio Pulitzer nasce desse legado: não como uma celebração da neutralidade, mas como o reconhecimento de trabalhos que enfrentam o poder, expõem injustiças e preservam a memória coletiva (Topping, s.d.).

Pulitzer desejava criar um incentivo perpétuo que elevasse os padrões do jornalismo, da literatura e da música. Para isso, em 1904, Joseph escreve seu testamento prevendo a criação dos Prêmios Pulitzer como incentivo à excelência e estabelecendo a Universidade de Columbia como sede dos prêmios. Além de bolsas

de estudo destinadas à formação de novos profissionais, o prêmio foi concebido não apenas como reconhecimento, mas como incentivo ético e educacional. Ao longo das décadas, enfrentou controvérsias, revisões e críticas, ampliando categorias, formatos e linguagens, sem abdicar de seu princípio central: premiar trabalhos que sirvam ao bem público. Até hoje administrado pela Universidade de Columbia, o Pulitzer consolidou-se como uma das mais altas instâncias de legitimação simbólica do jornalismo, transformando o reconhecimento individual em um gesto de responsabilidade social e memória coletiva (Topping; Gissler; Murphy, s.d.).

De volta para o ano de 1994, a foto de Kevin era uma das finalistas para o prêmio de Fotografia de Reportagem (ou *Feature Photography*). Sousa (2002), define as *feature photos* como “fotografias intemporais de situações peculiares com que o fotógrafo depara” (Sousa, 2002, p. 8), caracterizando-se por encontrarem “grande parte do seu sentido em si mesmas, reduzindo o texto complementar às informações básicas (quando aconteceu, onde aconteceu, etc.)” (Sousa, 2002, p. 114). Chegar à final dessa premiação significa submeter o trabalho à avaliação mais rigorosa da imprensa mundial.

Naquela edição, a foto de Kevin não estava sozinha, ela disputava a atenção dos jurados com outros registros de grande impacto. Stan Grossfeld, do Boston Globe, apresentou a série “A Terra Exausta”, resultado de um trabalho de um ano que expôs, com profundidade e continuidade, as crises sociais, médicas e ambientais decorrentes do esgotamento de recursos naturais. April Saul, do The Philadelphia Inquirer, concorreu com “*American Dreamers*”, uma narrativa visual sobre uma família da classe trabalhadora que, entre diversas dificuldades, continua na luta por uma vida melhor. Já a equipe da Associated Press foi reconhecida por sua coleção de imagens sobre o Oriente Médio, que retratou a convivência tensionada entre árabes e judeus em Israel.

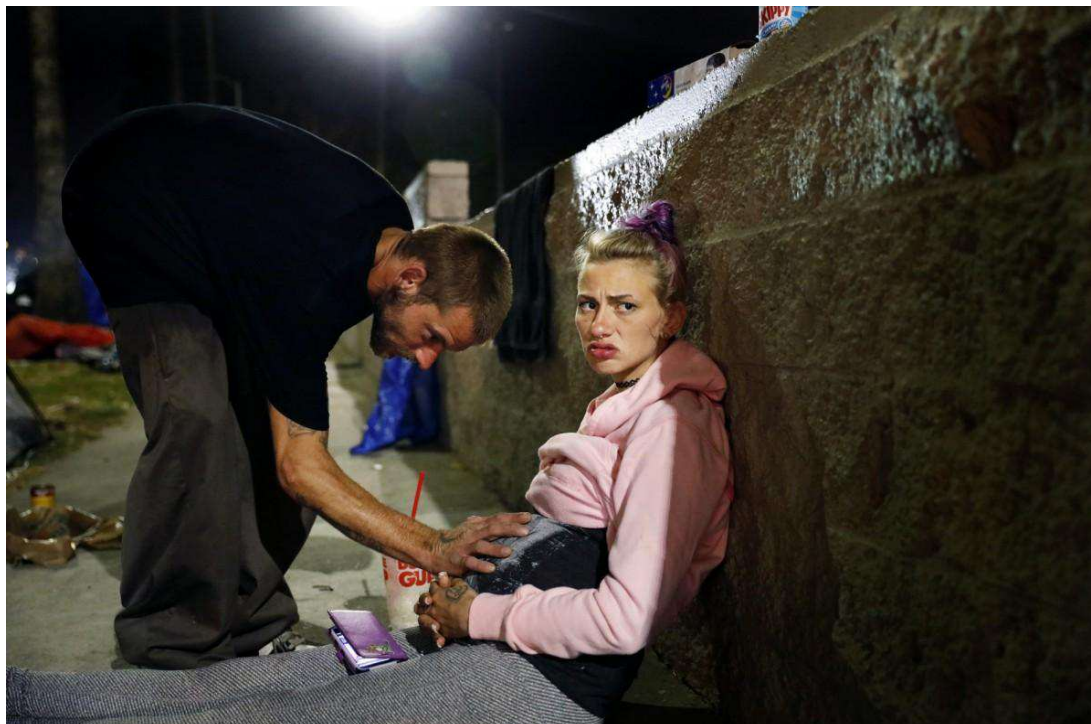
Ao observar o conjunto de imagens que chegaram à condição de finalistas do Prêmio Pulitzer em 1994, percebe-se que aquele ano não foi apenas um recorte temporal, mas um ponto de condensação simbólica. As fotografias selecionadas partilham a capacidade de interromper a normalidade do olhar e de inscrever o sofrimento humano no centro da experiência pública. Esse panorama revela que a força do prêmio não reside apenas na consagração individual de um autor, mas na recorrência de imagens que operam como feridas abertas para o nós protegido (Sontag, 2003). Assim, é possível abrir o olhar ao analisar os vencedores da mesma

categoria nos três últimos anos (2023, 2024 e 2025), para observar como o prêmio segue reconhecendo a fotografia como instrumento de denúncia e ética.

No ano de 2023, Christina House, do Los Angeles Times, leva para casa o Prêmio Pulitzer na categoria *Feature Photo*, por seu trabalho com um olhar íntimo sobre a vida de uma jovem grávida de 22 anos que vive nas ruas. As imagens mostram a vulnerabilidade emocional da jovem enquanto tenta, e perde, a batalha para criar seu filho. A série de imagens acompanha a história de Mackenzie Trahan. A jovem conta que fugiu de casa aos 11 anos, começou a fazer uso de substâncias tóxicas e passou por diversos lares adotivos. Aos 13 anos, Mackenzie estava vivendo nas ruas de Hollywood. Com uma filha recém-nascida, aos 23 anos, uma denúncia anônima é feita acusando Mackenzie de negligência parental. No mesmo ano, Mackenzie é acusada por porte de metanfetamina e dirigir sem habilitação. Mesmo após alegar que não sabia da posse da substância no carro da amiga, Mackenzie vai para julgamento e é colocada em liberdade condicional.

Christina acompanha e registra de forma íntima e sensível a história de Mackenzie desde o início de sua gravidez. A série ultrapassa o registro de uma história individual e se transforma em um espelho incômodo de falhas estruturais mais amplas. Abandono institucional. Criminalização da pobreza. Fragilidade das redes de cuidado. O reconhecimento do Pulitzer a esse trabalho reafirma o propósito da premiação ao legitimar narrativas invisibilizadas no debate público (assim como a Guerra Civil Sudanesa, antes da fotografia de Carter).

Figura 5 – Mackenzie e seu namorado, no início de sua gravidez



Fonte: Christina House, 2022

Figura 6 – Mackenzie dando banho em sua filha recém-nascida



Fonte: Christina House, 2022

As fotografias comoventes que retratam massas de migrantes em sua jornada da Colômbia até a fronteira com os Estados Unidos, feitas pela equipe da Associated Press, levaram o prêmio na categoria *Feature Photography* no ano de 2024 (Photography Staff [...], s.d.). Ao acompanhar esse deslocamento coletivo marcado pelo cansaço, pelo medo e pela esperança, a série constrói uma narrativa visual que humaniza um fenômeno frequentemente tratado de forma abstrata ou estatística no debate público. Cada imagem humaniza rostos, corpos e gestos em um processo migratório atravessado por violência, precariedade e resistência. Assim como a imagem de Carter, a série de fotos premiadas em 2024 dá rostos ao que era visto como uma estatística distante para o “nós protegido”.

Figura 7 – Migrantes são detidos por agentes de imigração



Fonte: Associated Press, 2023

Figura 8 – Migrantes atravessando a fronteira do México para os EUA



Fonte: Associated Press, 2023

Se em 2024 o Pulitzer voltou seu olhar para corpos em deslocamento e fronteiras atravessadas a pé, em 2025 o Prêmio Pulitzer reconhece as impactantes imagens em preto e branco da prisão de Sednaya, na Síria. As fotografias de Moises Saman revelam o legado traumático das câmaras de tortura do regime de Bashar al-Assad, obrigando os espectadores a confrontar os horrores vividos pelos prisioneiros e pensar sobre as cicatrizes deixadas na sociedade. A escolha do júri legítima, mais uma vez, o papel social do fotojornalismo como arma de denúncia.

Figura 9 – Motasem Kattan, ex-detento da filial palestina, reencenando seu sofrimento enquanto seu pai o observa



Fonte: Moises Saman, 2024

Figura 10 – Famílias em busca de parentes desaparecidos



Fonte: Moises Saman, 2024

De volta a 1994, a fotografia feita por Carter, de Nyong sendo observado pelo abutre, exemplifica a descrição de *feature photo* por Sousa (2002), transcendendo o registro de uma notícia momentânea para se tornar uma imagem “intemporal” de uma situação peculiar. A fotografia *feature* de Carter, assim como Sousa caracteriza o gênero, encontra “grande parte do seu sentido em si mesma” (Sousa, 2002, p. 114), dispensando longas interpretações textuais para transmitir a fragilidade humana e a ameaça iminente da morte. A composição se enquadra, de acordo com Sousa (2002), na busca do fotojornalista maduro pelo “nunca visto”, capturando um momento de “força visual” que atrai imediatamente o olhar do público. Embora Sousa (2002, p. 114) note que muitos *features* buscam “amenizar a dureza do dia a dia”, Carter utiliza a liberdade estética e o foco no “interesse humano” para capturar a imagem que se tornaria um ícone do sofrimento e da crise humanitária.

A fotografia de Carter não foi apenas um registro documental da fome no Sudão, ela atuou como um dispositivo de choque cultural que reconfigurou a percepção pública sobre a crise humanitária. De acordo com Sontag (2003), as fotografias têm o poder de tornar “real” assuntos que os privilegiados e protegidos preferiam ignorar, transformando o sofrimento distante em algo presente. No entanto, esse impacto gerou um efeito paradoxal: ao mesmo tempo em que a imagem sensibilizou a opinião pública e aumentou expressivamente as doações para a ONU (Garcia, 2017), ela desencadeou um julgamento moral sobre o fotógrafo, questionando a posição de quem observa a dor alheia sem intervir fisicamente.

Vale ressaltar que a capacidade da fotografia de sensibilizar a opinião pública não ocorreu do nada, mas surgiu como resposta a um cenário de fracasso institucional prévio. No início da década de 1990, as campanhas tradicionais da ONU para o Sudão haviam falhado em atingir suas metas financeiras, arrecadando menos de um quarto dos 190 milhões de dólares necessários para conter a crise (Akol, 2005). Foi a decisão da organização de adotar uma estratégia mais agressiva de exposição midiática, convidando fotógrafos para documentar a Operação Lifeline Sudan, que permitiu que a imagem de Carter rompesse a barreira da indiferença internacional. A publicação da foto no The New York Times transformou uma conversão imediata de choque visual em capital financeiro: ao tornar a fome “real” e inegável para o Ocidente, a imagem impulsionou um aumento expressivo nas doações, o que, por sua vez, forneceu à ONU o peso político e os recursos

logísticos necessários para facilitar a entrada efetiva de ajuda humanitária em zonas de conflito anteriormente inacessíveis (Leal, 2012).

O fotojornalismo, para Sousa (2002), atua como um veículo de observação, análise e denúncia sobre a vida humana, possuindo a finalidade primária de informar por meio da junção entre a força visual da imagem e o texto. O fotojornalista trabalha com a linguagem de instantes (Sousa, 2002), buscando condensar em um instante toda a essência de um acontecimento. Além disso, Sousa (2002) afirma que, para que uma imagem fotojornalística tenha sucesso, ela precisa equilibrar dois pilares: o impacto estético e o valor da notícia. Sem essa junção, a imagem não consegue transmitir simultaneamente a impressão de realidade e a impressão de verdade para o espectador. Ao capturar o “instante decisivo” em que o abutre espreitava a Nyong no Sudão, Carter conseguiu fundir a força visual de uma composição impactante à força noticiosa de uma crise humanitária urgente, alcançando o equilíbrio que Sousa (2002) define como essencial para transmitir simultaneamente uma impressão de realidade e de verdade.

No entanto, a impressão de verdade, descrita por Sousa, estabelece uma relação imediata e desigual entre quem observa a foto (o “nós” protegido) e quem é observado (a vítima vulnerável), criando o cenário propício para o processo de diferenciação social. Silva (2014) compreende a identidade como algo que se constrói sempre em relação, marcada pela diferença e pela presença do “outro”. É a partir desse contraste que os sujeitos se reconhecem e se definem. Na fotografia de Carter, feita no Sudão, a vulnerabilidade extrema de Nyong não aparece apenas como um dado da realidade, mas como um conjunto de sentidos: ela funciona como um espelho invertido que reafirma, por oposição, a identidade ocidental associada à segurança, à abundância e à racionalidade. Ao silenciar a subjetividade de Nyong e reduzi-lo a um emblema da dor e da crise, a imagem desenha uma fronteira simbólica entre aqueles que se veem como pertencentes a uma civilização estável e aqueles que passam a ocupar o lugar do “outro”, exótico, distante e condenado ao sofrimento. “Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis” (Silva, 2014, p. 75).

Quando a fotografia de Kevin Carter passa entre as finalistas do Prêmio Pulitzer de 1994, ela já havia cumprido algo que supera qualquer reconhecimento formal. A imagem carregava um peso simbólico que a colocava no centro do debate público, tensionando o próprio ideal do prêmio de “honrar a excelência no jornalismo

e nas artes”. Não se tratava apenas da precisão técnica ou da captura do “instante decisivo”, mas da força de uma crítica social que se impunha ao olhar do espectador. Ao alcançar esse patamar de visibilidade e legitimação institucional, a fotografia reafirmava que o fotojornalismo não se limita ao registro dos acontecimentos: ele opera como um dispositivo de provocação ética, capaz de abalar consensos e de confrontar as racionalizações que naturalizam o sofrimento humano.

Diante disso, a foto de Carter desencadeou uma série de discussões e críticas. Podemos separá-las em duas categorias: a crítica social na foto (crítica à situação do Sudão) e a crítica social da foto (críticas sofridas por Carter por não ajudar Nyong). A fotografia convoca o público a ocupar uma posição de sujeito específica, construída pelo próprio discurso midiático: a de um observador distante, protegido e seguro. Segundo Sontag (2003), essa posição autoriza um olhar voyeurista, sustentado pela certeza de não estar exposto ao perigo iminente que a imagem apresenta. Essa ocupação, no entanto, não é neutra. Ela opera como um mecanismo central na produção da identidade cultural. Para Silva (2014), a identidade só existe em relação à diferença com o outro e se estrutura a partir da criação de fronteiras simbólicas. Dessa forma, ao aceitar a posição de sujeito proposta pela fotografia, o espectador ocidental reafirma sua própria identidade como civilizada e segura, em contraste com a figura de Nyong, fixada no lugar do “outro”, um outro definido pela vulnerabilidade extrema, pela precariedade e pela exclusão.

Isto, de todo modo, é o que significa dizer que devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico (Hall, 1997, p. 26).

Essa posição permite um “voyeurismo da dor”, conceito explicado por Sontag (2003), onde a solidariedade muitas vezes serve para proclamar a própria inocência e impotência do espectador. Ao mesmo tempo, o público assume o papel de julgador moral (como visto nas críticas a Carter), uma posição de autoridade que só é possível devido à distância física e cultural garantida pela lente da câmera.

A imagem de Carter, para Sousa (2002), não é apenas uma *spot news* (notícia de um momento), mas, uma *feature photo* de “interesse humano” e impacto visual, onde a imagem encontra sentido em si mesma. A crítica social reside na composição: a fragilidade biológica de Nyong (humanidade) versus a paciência predatória do abutre (morte). Essa composição cria uma totalidade dialética, como explorado por Konder (1981), onde a parte (Nyong) revela o todo (a falência estrutural de uma sociedade em guerra e fome).

A crítica contida na foto opera pela exposição radical da diferença. De acordo com Silva (2014), a identidade é marcada pela exclusão e pela fronteira. A imagem apresenta Nyong não como um sujeito individual (não vemos seu rosto, não sabemos seu nome no momento em que vemos a foto), mas como o “outro” absoluto: a vítima anônima do Terceiro Mundo. Hall (1997) argumenta que essas representações são constitutivas, elas definem como o Ocidente percebe a África, um lugar de “inevitabilidade da tragédia”, como reforça Sontag (2003). A crítica social interna da foto é, portanto, a exposição crua de uma desigualdade global que reduz o ser humano à condição de presa. Além disso, Sousa (2002) lembra que o fotojornalista busca o “instante decisivo” em que os elementos formam uma união perfeita. A crítica na foto é potencializada porque Carter capturou o momento exato em que a vida e a morte estavam suspensas em tensão. A imagem grita a urgência da crise humanitária que a ONU tentava, sem sucesso, divulgar.

Por outro lado, a crítica social da foto desloca o foco do objeto fotografado (Nyong) para o sujeito (o fotógrafo). Aqui, a imagem deixa de ser apenas um documento da fome para se tornar o catalisador de um debate moral sobre o papel do observador. A reação pública à foto transformou-se rapidamente em um julgamento moral sobre Carter. Sontag (2003) observa que, diante da dor dos outros, somos frequentemente “voyeurs”, e a frustração de não poder fazer nada se traduz em uma acusação contra a “indecência de olhar” (Sontag, 2003). O público criticou a “estética do horror”, questionando se o fotógrafo não se comportou como um segundo abutre (Marinovich; Silva, 2011). Essa crítica revela o desconforto do público ocidental em sua posição de “espectador seguro”, uma identidade construída pelo discurso midiático.

À luz da dialética proposta por Konder (1981), é possível perceber a contradição que atravessa a própria prática fotojornalística: para denunciar a desumanidade, o fotógrafo precisa, ainda que momentaneamente, suspender sua

ação humana direta. Carter cumpriu aquilo que se entende como a função social do jornalismo: informar, expor e provocar choque como forma de mobilizar mudanças, o que se refletiu no aumento das doações humanitárias após a publicação da imagem. Paradoxalmente, foi justamente essa ausência de intervenção imediata que lhe rendeu uma condenação moral coletiva. A controvérsia em torno da fotografia, portanto, revela a hipocrisia de uma sociedade que consome imagens da dor alheia, mas exige uma pureza ética absoluta daquele que a registra.

A recepção da foto mostra como os significados são fluidos (Hall, 1997). O que era para ser uma ferramenta de ajuda humanitária (intenção da ONU e de Carter) se torna uma arma de condenação moral (recepção do público). A crítica social da foto reside, portanto, na tensão entre a necessidade de ver a realidade e a culpa que essa visão provoca. Conclui-se, portanto, que a crítica na foto se mostrou eficaz: o mundo voltou os olhos para o Sudão e respondeu com o envio de ajuda humanitária. A própria concessão do Prêmio Pulitzer a Kevin Carter, em 1994, funciona como a validação institucional máxima dessa eficácia. Ao cumprir sua missão de “honrar a excelência no jornalismo”, a premiação reconheceu que a imagem ultrapassou o mero registro estético para se afirmar como uma denúncia visual bem-sucedida. Já o peso da crítica da foto, materializado no julgamento moral dirigido ao fotógrafo, revelou as contradições da nossa cultura visual. Como observa Sontag (2003), imagens de atrocidades tendem a provocar reações ambíguas: podem mobilizar um apelo pela paz ou, ao contrário, produzir apenas uma consciência entorpecida de que horrores acontecem. No caso de Carter, a força da crítica social gerada pela imagem foi tão avassaladora que, para muitos, acabou eclipsando a própria crítica social contida nela, empurrando o fotógrafo para uma crise existencial insustentável.

O dia 12 de abril de 1994 começa feliz na redação do The New York Times, Nancy, editora de fotografia do jornal, já sabia há dias que Kevin havia sido contemplado pela premiação mais importante do fotojornalismo. Como uma forma de deixar Kevin disponível até o anúncio oficial dos vencedores, Nancy o liga, falando sobre um possível trabalho naquele dia, e pede para que Kevin aguarde sua ligação com todas as informações. Kevin já passava por problemas com abuso de substâncias há um tempo, mas estava feliz de receber sua diária para esperar por uma ligação, então ele decide tomar grandes quantidades de Mandrax

(medicamento sedativo) para comemorar o “dia de folga” enquanto esperava a ligação sobre o trabalho.

O relógio marcava três horas da tarde, quando Kevin recebeu o tão aguardado telefonema de Nancy. “Kevin, eu tenho uma boa notícia e uma má notícia para você. A má notícia é que eu não tenho um trabalho para você, a boa é que você acabou de ganhar um Pulitzer pela fotografia do abutre!” (Marinovich; Silva, 2011, p. 149, tradução nossa), foi o que Kevin ouviu na ligação. Kevin, completamente dopado, demora a entender o que havia acabado de acontecer. “Eu realmente precisava daquele trabalho, acabei de ser demitido” (Marinovich; Silva, 2011, p. 150, tradução nossa). Nancy, então, liga para Greg, que explica sobre o vício de Kevin e chama João e Ken para ajudar. Kevin não estava em condições de conversar com ninguém. Enquanto Ken tentava desviar as ligações sobre o Prêmio, Kevin estava em sua festa de comemoração sem sequer entender o que estava comemorando.

4 O FOTÓGRAFO, O ABUTRE E O MOMENTO DECISIVO

A consagração profissional trazida pelo Prêmio Pulitzer, em 1994, embora simbolizasse o reconhecimento jornalístico máximo, não foi capaz de silenciar as inquietações que atravessavam a subjetividade de Kevin Carter. Pelo contrário, a projeção mundial parece ter intensificado uma crise que já se desenhava em sua vida. Enquanto enfrentava problemas pessoais (em sua vida romântica e financeira, além de lidar com o vício em substâncias tóxicas) e o peso psíquico acumulado por anos registrando a violência e a fome, Kevin via também sua imagem ser arrastada para o centro de um debate moral implacável. A fotografia que o consagrou com o maior prêmio de sua profissão tornou-se, simultaneamente, motivo de honra e de acusação. Entre a defesa de seu trabalho como testemunha da realidade e os fantasmas que carregava, Carter passou a habitar um território cada vez mais estreito, onde reconhecimento e condenação se confundiam (Marinovich; Silva, 2011).

Na dimensão pessoal, a consciência de Carter estava abalada pelo acúmulo de traumas testemunhados ao longo de sua carreira. Desde sua formação durante o Apartheid, onde registrou a brutalidade de execuções como o “colar de pneus” e violência, o fotógrafo era assombrado por “memórias vívidas de matanças, cadáveres, raiva e dor” (Marinovich; Silva, 2011, p. 195). O que ele via pela lente não permanecia do lado de fora. A carga emocional se somava a uma vida desregrada, marcada pelo abuso de substâncias (no Clube do Banguê-Banguê, falava-se abertamente das drogas e do “cachimbo”) e por uma instabilidade financeira persistente, a ponto de faltarem recursos básicos para o aluguel e o telefone. A depressão que o corroeu não surgiu de um único acontecimento, mas de uma exposição contínua ao sofrimento humano sem qualquer amparo psicológico, o deixando extremamente vulnerável e sem perspectivas de saída.

No âmbito público, a fotografia iniciou um debate ético que, em pouco tempo, transformou-se em julgamento. A pergunta que ecoava pelo mundo todo, “o que teria acontecido com a criança?”, logo virou uma acusação direta: “por que Carter não largou a câmera para socorrê-la?”. A inquietação do público converteu-se em condenação moral. Como observa Sontag (2003), ocorre um momento em que a frustração do espectador diante do sofrimento humano registrado na imagem se desloca e se transforma em indignação contra quem a fotografou. Foi o que ocorreu

com Carter. A sociedade consumiu a fotografia como ícone e, paradoxalmente, demonizou seu autor, o intitulado metaforicamente como um segundo abutre na cena, desconsiderando as complexidades e os dilemas envolvidos e as orientações de não intervenção em contextos marcados por doenças contagiosas e fome extrema.

Por fim, na esfera profissional, Carter procurava se sustentar na própria ética do fotojornalismo para dar sentido ao que fazia. Dizia que sua missão era registrar a realidade, denunciar o “mal” e provocar uma conscientização que atingisse o mundo todo. Reafirmava que “foi lá como um fotógrafo” e que a imagem, por si só, cumpria um papel social maior do que qualquer intervenção individual. No entanto, essa defesa colidia com a dinâmica da alienação citada por Konder (2008, p. 30), na qual, “em lugar de realizar-se no seu trabalho, o ser humano se aliena nele; em lugar de reconhecer-se em suas próprias criações, o ser humano se sente ameaçado por elas”. No interior do Clube do Banguê-Banguê, atravessado pela competição pelo “melhor clique” e pela adrenalina constante do perigo, surge um abismo entre a validação técnica simbolizada pelo prêmio e o custo humano de testemunhar. Carter permaneceu isolado nesse intervalo, tentando equilibrar a frieza exigida pelo registro com o peso cada vez mais insustentável de sua própria consciência.

Essa linha de defesa esbarrava com sua validação mais alta na própria lógica institucional do Prêmio Pulitzer. Ao conceder a Carter o prêmio destinado a “Honrar a Excelência no Jornalismo e nas Artes”, a organização reafirmava a ideia de que a pauta central daquele trabalho não era a intervenção física imediata, mas a criação de um testemunho visual capaz de atingir o “nós protegido” ao redor do mundo. O prêmio funcionava como um consentimento oficial ao argumento de que a importância social da fotografia está justamente em tornar o sofrimento visível, impossível de ser ignorado, colocando o “instante decisivo” de Carter em um nível de documento histórico essencial. Nesse ponto, instituição e fotógrafo pareciam compartilhar os mesmos ideais: expor a barbárie, cumprir o dever de informar equilibrando força visual e força noticiosa, constituía, em si, uma forma indispensável de engajamento humanitário.

Se, até ali, instituição e fotógrafo pareciam compartilhar a ideia de que expor o sofrimento já estabelecia, por si só, um gesto humanitário, é justamente nesse ponto que o dilema se intensifica. Apesar de consagrada institucionalmente pelo Prêmio Pulitzer, em 1994 (que reconheceu na imagem a excelência técnica e a capacidade

de condensar um drama humanitário global), a fotografia de Carter passou a carregar um dilema que ultrapassa qualquer validação jornalística.

Se, por um lado, ela conseguiu cumprir com precisão o ideal de unir “força visual” e “força noticiosa”, produzindo uma impressão que não passava despercebida, por outro, sua premiação ampliou o paradoxo ético descrito por Marinovich e Silva (2011) como o sentimento de vergonha que acompanha a premiação de imagens de sofrimento extremo. O prêmio não amenizou as críticas. Pelo contrário, as intensificou. Ao premiar o registro de uma morte iminente, não estaria a instituição, também, validando a passividade diante dela? Assim, a fotografia foi vista não apenas como um ícone da fome, mas como o ponto central de uma tensão persistente entre o dever profissional de registrar a história e a obrigação moral de intervir nela, transformando o reconhecimento máximo da trajetória de Carter em um fardo insustentável.

Se a fotografia de Carter permanece como o ponto central dessa tensão (entre reconhecimento e culpa, testemunho e intervenção), é porque ela exemplifica o que se espera do próprio fotojornalismo (principalmente em cenários de guerra). De acordo com Sousa (2002), o trabalho do fotojornalista ultrapassa o simples registro mecânico da realidade. É uma prática de observação, análise e denúncia que busca, através da “linguagem de instantes”, condensar a essência de um acontecimento para mostrar ao público como forma de compreensão de mundo. O fotojornalista atua sob a pressão constante de capturar o “instante decisivo” (Bresson, 1952 *apud* Sousa, 2002), buscando o equilíbrio entre “força visual” e “valor noticioso” para produzir uma impressão da verdade, transformando eventos muitas vezes invisibilizados, em registros históricos capazes de moldar a opinião pública. Nesse sentido, o fotógrafo precisa ter um olhar seletivo e reflexos rápidos para eternizar instantes que, sem sua intervenção técnica, se perderiam com o tempo.

Não obstante, é mais fácil dizê-lo do que fazê-lo. Os fotojornalistas necessitam de reunir intuição e sentido de oportunidade quer para determinarem se uma situação (ou um instante numa situação) é de potencial interesse fotojornalístico, quer para a avaliarem eticamente, quer ainda para a representarem fotograficamente (Sousa, 2002, p. 10).

A função de testemunha ocular, intrínseca ao fotojornalismo, também carrega um dilema ético difícil de solucionar: qual é o limite entre a obrigação de observar e

o dever de intervir? Sontag (2003) argumenta que o ato de fotografar exige certa distância e uma suspensão da intervenção física imediata, argumentando que “não se pode pensar e bater em alguém ao mesmo tempo” (Sontag, 2003, p. 100). Ou seja, para registrar o horror e denunciar ao mundo, o fotógrafo precisa, naquele instante imediato, abdicar-se de qualquer intervenção direta. É desse comportamento que surgem os questionamentos mais intensos sobre as responsabilidades morais do fotojornalista com seu sujeito, um tema central lembrado por Marinovich e Silva (2011), onde a busca profissional pela verdade visual, muitas vezes, colidia com a brutalidade do sofrimento humano presenciado.

Se o dilema já se impõe no momento do clique, ele se intensifica ainda mais quando o registro sai das mãos do fotógrafo e passa a circular pelo mundo. É nesse momento que essa tensão atinge seu ápice: ao confrontar o produto final, o público desloca sua própria indignação àquele que estava atrás da lente, transformando o fotojornalista em um bode expiatório de sua própria indignação. No caso de Carter, a reação pública mostra esse movimento na prática. Carter recebeu diversos questionamentos sobre não ter abandonado a câmera para ajudar Nyong, como se a atitude individual de Carter pudesse acabar com as complexidades do contexto em que o momento acontecia. O fotojornalista carrega, portanto, novamente o que Marinovich e Silva (2011) descrevem como o sentimento de culpa ligado à conquista de um prêmio gerado pela miséria alheia. Ele vive no limiar entre o dever profissional de expor os horrores (acreditando que a imagem pode mobilizar mudanças em larga escala, como foi o caso da fotografia de Carter) e o trauma pessoal de ocupar a posição de observador distante da dor alheia.

Porém, existe um momento ainda mais delicado. Um momento que antecede toda a repercussão de qualquer fotografia. Antes dos questionamentos do público, antes da validação institucional, existe o instante do contato humano. A relação entre o fotojornalista e o sujeito não acontece em só uma direção, existem situações nas quais a própria vítima, por meio da dor ou do olhar, traça um limite quase impossível de ignorar, impondo uma ética que antecede qualquer código profissional. A ética do humano. O documentário “Abaixando a Máquina” (2007) mostra esse evento acontecer na prática. Como uma sensibilidade que emerge no próprio campo de trabalho.

O documentário explora o cotidiano e os dilemas éticos de fotojornalistas do Rio de Janeiro que cobrem a violência urbana. Investigando a constante tensão

entre o dever profissional de registrar a realidade e o respeito ao sofrimento humano. O documentário usa depoimentos de profissionais para mostrar como a exposição contínua a tragédias, homicídios e velórios pode impactar a subjetividade dos profissionais, levando-os a questionar os limites da sua própria atuação. O título do documentário (“Abaixando a Máquina”), metaforiza o ponto central dessa discussão ética: o instante em que a objetividade repercute na subjetividade do fotógrafo. O momento em que o profissional é interpelado pelo sofrimento extremo, ou pelo olhar da vítima, e decide interromper seu dever profissional e abaixar a câmera em respeito à ética humana (Abaixando a Máquina, 2007).

Severino Silva, um dos fotógrafos que aparecem no documentário, narra uma cena que ele descreve como “a pior dor que já vi um ser humano sentir” (Abaixando a Máquina, 2007). Um homem, sentado em uma cadeira quebrada, não verbalizou nenhum pedido, mas seu olhar foi o suficiente para impor um limite. Ele havia acabado de perder seu filho. “Olhou para mim e não pediu nada, mas só pela maneira (...) que ele ficou me olhando parecia que tinha pedido alguma coisa”. Diante do apelo silencioso do pai, Severino fez apenas três fotos e recuou, respeitando a humanidade que transbordava daquele instante. Esse limite imposto pela vítima transforma o ato de fotografar em um dilema constante entre o dever de informar e o respeito ao sofrimento alheio (Abaixando a Máquina, 2007).

A ética no fotojornalismo, principalmente em cenários de tragédia e guerra, não se apresenta apenas como um conjunto de normas escritas, mas como um constrangimento que atravessa o olhar. Há situações, como os fotógrafos relatam no documentário, em que um único clique já é o suficiente para que as pessoas comecem a olhar e o “clima” se transforma. Não é necessário dizer uma palavra. O julgamento silencioso já é o suficiente para obrigar o recuo. Diferente da frieza muitas vezes atribuída à lente, essas situações mostram que a interação humana atravessada pelo “instante decisivo” é carregada de tensão moral. O limite não vem de fora. Não é imposto por um manual. Ele vem quando a vulnerabilidade do outro se torna tão absoluta que atravessa diretamente a subjetividade de quem fotografa. Nesse ponto, a imagem pode até ser tecnicamente possível e jornalisticamente valiosa, mas se torna humanamente insustentável.

Diante disso, é inevitável retomar a pergunta: ao registrar a cena que ficou mundialmente conhecida como símbolo da fome no Sudão, teria Carter ultrapassado esse limite humano? Na fotografia de Nyong sendo observado pelo abutre, também

foi estabelecido um instante de fronteira, entre o dever de testemunhar e a urgência de intervir, entre a denúncia necessária e o peso ético de só observar. Carter permaneceu dentro da lógica de sua profissão ou ultrapassou um limite que só se revela depois, quando a reação pública transforma a denúncia em acusação?

O fotojornalismo opera em uma zona de tensão dialética entre o dever profissional de testemunhar a história e a responsabilidade humana diante do sofrimento alheio. Segundo Sousa (2002), a função principal do fotojornalismo é atuar como um veículo de observação, análise e denúncia, na qual o profissional usa a “linguagem de instantes” para condensar toda a essência de um acontecimento. Porém, para cumprir a missão de informar, o fotógrafo precisa, muitas vezes, suspender, mesmo que momentaneamente, sua intervenção direta na cena. E é nesse momento que surge o primeiro dilema moral. Para denunciar o sofrimento ao mundo e mobilizar a ajuda em larga escala (como realizada pela foto tirada por Carter), o fotojornalista precisa, naquele instante, se abster de qualquer intervenção para impedir o sofrimento imediato do sujeito fotografado.

Essa suspensão é analisada por Sontag (2003) como uma condição quase inevitável ao ato de fotografar. Existe um distanciamento entre consciência reflexiva e intervenção física (elas se tornam excludentes entre si naquele instante). O fotógrafo, portanto, assume uma posição de “voyeur” da dor, possibilitando que a sociedade veja o que acontece em zonas de tensão, sem correr qualquer risco físico. Porém, ao consumir esse tipo de imagem, a sociedade projeta a sua própria culpa e impotência no mensageiro. Questionando a humanidade de quem registra a morte iminente sem intervir. Nesse momento, o fotógrafo deixa de ser apenas um mediador e se torna alvo do julgamento ético.

Esse dilema não é abstrato. Ele é vivido de forma profunda por quem atua em áreas de conflito, como os integrantes do Clube do Banguê-Banguê. Nas memórias de Marinovich e Silva (2011), é ilustrado como o reconhecimento profissional (no caso de Carter, o Prêmio Pulitzer) colide diretamente com o trauma pessoal de ter presenciado e lucrado, de forma simbólica ou financeira, com o sofrimento alheio. A dúvida sobre até que ponto o fotógrafo é apenas um observador neutro ou um explorador da dor persegue esses profissionais, levando a questionamentos existenciais sobre se a imagem produzida é capaz de justificar o custo humano de sua própria captura.

Essa dúvida persiste porque a própria noção de objetividade, tão presente no fotojornalismo, já carrega uma tensão silenciosa. E é ali que a discussão se aprofunda. Não é apenas sobre o que a imagem mostra, mas o que ela causa em quem a produz. A busca pela objetividade no fotojornalismo, entendida como a necessidade de produzir um registro fiel à realidade (Sousa, 2002), impõe ao fotógrafo uma disciplina do olhar que repercute de forma traumática em sua subjetividade. Para cumprir a função de informar e gerar uma “impressão de verdade”, o profissional precisa assumir, no momento do clique, um distanciamento técnico que suspende as suas reações imediatas no momento do horror (Sousa, 2002). Essa suspensão cria uma fissura interna: para que a imagem seja objetiva e nítida, o sujeito por trás da câmera precisa se tornar, mesmo que por um instante, insensível à dor que presencia. Revelando a exclusão mútua entre a contemplação documental e a intervenção física direta (Sontag, 2003).

A exigência da objetividade transforma a câmera em um escudo paradoxal. Ao enquadrar a realidade, ela protege o fotógrafo do impacto imediato, mas ao mesmo tempo o aliena de sua própria humanidade. No documentário, esse processo aparece como uma espécie de “preparo”, uma “insensibilidade” adquirida com o tempo. Necessária para suportar a visão cotidiana de corpos e tragédias sem colapsar. O fotógrafo César Augusto descreve essa habilidade como o desenvolvimento de um “olhar estrangeiro”, uma capacidade de ver o que os outros não veem e desautomatizar o olhar para compor a imagem (Abaixando a Máquina, 2007). Porém, ao assumir esse olhar diante da dor alheia, o fotógrafo se coloca automaticamente para fora do círculo de empatia imediata, tornando-se um observador da dor alheia, que a longo prazo, cobra um preço psíquico insustentável, marcado por culpa e isolamento.

A consequência mais grave desses dilemas surge quando o produto objetivo do trabalho (a imagem publicada) repercute na subjetividade moral de quem a criou. O fotojornalista passa a viver a dialética de ser recompensado profissionalmente (objetivamente) por instantes que lhe custaram a paz de espírito (subjetivamente). Marinovich e Silva (2011) afirmam que, para fazer esse tipo de trabalho, é preciso ignorar a dimensão humana dos sujeitos retratados. Essa desumanização momentânea, exigida pela técnica e pela objetividade jornalística, se aproxima do que Konder (1981) descreve como “alienação do trabalho”, onde o sujeito, em vez de se realizar em sua criação, se sente ameaçado por ela. No caso de Carter, a

objetividade da lente que capturou Nyong sendo observado pelo abutre, não funcionou como defesa, mas como um instrumento que amplificou os dilemas já vividos na profissão, até que eles se tornaram insustentáveis.

Era 18 de abril de 1994, poucos dias antes das primeiras eleições democráticas na África do Sul. O país vivia um dos momentos mais tensos de sua transição. Confrontos armados explodiam entre os apoiadores do ANC (Congresso Nacional Africano) e do IFP (Inkatha Freedom Party). Thokoza era um território incendiado. Ken Oosterbroek, Greg Marinovich, João Silva e Kevin Carter, o Clube do Banguê-Banguê completo, foram até lá para registrar mais um episódio da violência que parecia não ter fim. O que eles encontraram foi um cenário caótico, disparos cruzando as ruas e moradores tentando se esconder entre facções e forças de segurança (Marinovich; Silva, 2011).

Pouco tempo depois, Kevin precisou voltar para Joanesburgo para uma entrevista falando sobre os questionamentos que estava recebendo após a premiação. Receoso de deixar os amigos e perder mais cliques, Carter afirmava que mais tarde os encontraria em Thokoza para continuar o trabalho. O grupo continuou acompanhando a movimentação quando, de repente, a situação saiu do controle. Enquanto tentavam capturar imagens do conflito, os fotógrafos se viram no meio do fogo cruzado. Não houve aviso claro. Não houve tempo de reação. Um grito atravessou o caos: “Ken O foi atingido” (Marinovich; Silva, 2011, p. 161, tradução nossa). Ken foi fatalmente atingido por uma bala que atravessou seu corpo. Greg também foi baleado e caiu gravemente ferido. O som dos disparos interrompeu qualquer noção de controle. O que era para ser apenas mais uma cobertura de conflitos, acabava de se transformar em uma tragédia pessoal (Marinovich; Silva, 2011).

Chegando ao hospital, perceberam que o ferimento de Ken era devastador. Kevin ficou sabendo do tiroteio pelo rádio. Mas ainda não fazia ideia de que havia perdido seu melhor amigo. A atmosfera no hospital era de tensão. Quando conseguiu chegar ao hospital, a notícia já estava confirmada. Ken estava morto. Sem despedidas, sem uma última conversa. Apenas a certeza de que o amigo com quem passou anos dividindo risadas, conversas e o risco em zonas de conflito, não voltaria mais. O impacto foi devastador. O peso da violência que sempre foi enquadrada pela lente, se tornou íntimo, incontornável. A guerra, que antes era

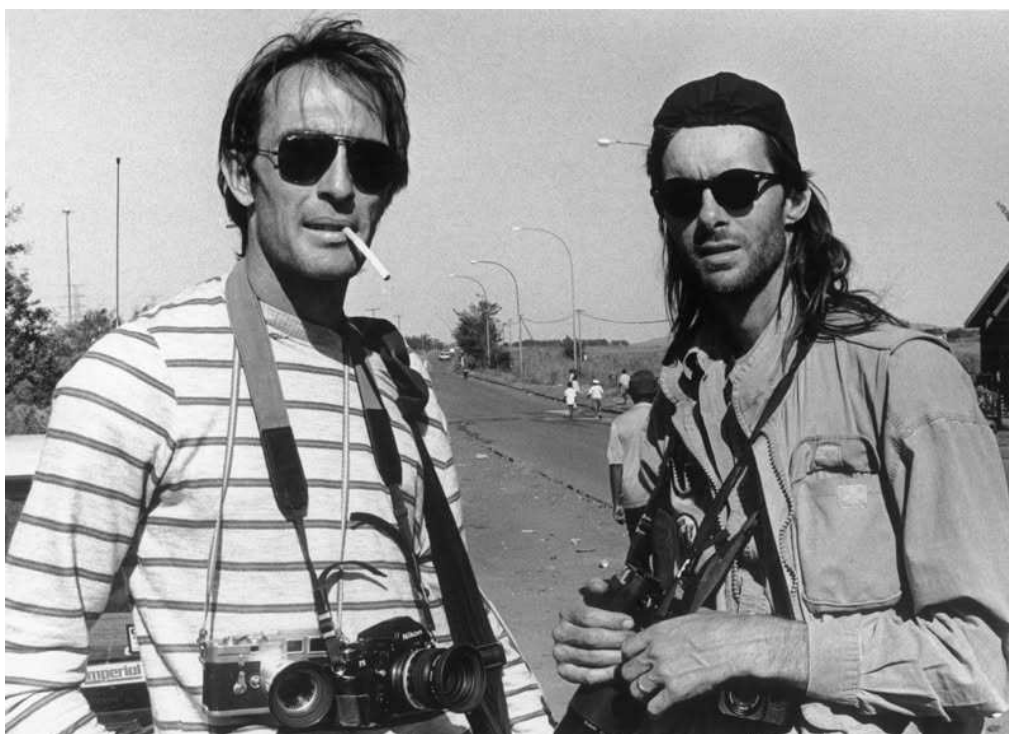
apenas documental, passou a fronteira do registro e atingiu o núcleo da amizade. O Clube do Banguê-Banguê nunca mais seria o mesmo (Marinovich; Silva, 2011).

Figura 11 – Greg Marinovich ferido e Ken Oosterbroek ao fundo



Fonte: João Silva, 1994

Figura 12 – Ken Oosterbroek e Kevin Carter



Fonte: The Star, 198-

27 de julho de 1994. Meses após a morte de Ken e as críticas que estava recebendo pela foto premiada, Kevin já não era mais o mesmo. Os últimos meses estavam sendo alternados entre momentos de euforia criativa e períodos profundos de depressão. Sentindo-se fracassado, mesmo após o reconhecimento internacional. Culpado por não estar presente nos últimos momentos de vida do melhor amigo. Acumulando problemas financeiros e lidando com o vício em drogas. Era como se a violência que sempre havia registrado de forma objetiva estivesse finalmente cobrando uma dívida subjetiva. Kevin falava com frequência sobre as imagens que não o abandonavam, execuções, crianças famintas, cadáveres. Como se sua consciência estivesse permanentemente presa aos instantes que havia registrado (Marinovich; Silva, 2011)

Naquele dia, Roma e Jimmy Carter, pais de Kevin, estavam visitando e o esperavam para jantar. As horas iam passando e ninguém tinha notícias de Kevin. O que ninguém sabia ainda, era que nunca mais veriam Kevin Carter com vida. Kevin dirigiu até um parque em Joanesburgo, próximo ao rio Braamfontein Spruit, um lugar ligado à sua infância. Dentro do carro, conectou uma mangueira ao escapamento e deixou o motor ligado. Antes, escreveu um bilhete (Marinovich; Silva, 2011).

Eu cheguei em um ponto em que a dor da vida se sobrepõe à alegria, à um ponto que a alegria não existe mais... Eu estou sendo assombrado pelas memória vívidas de mortes, cadáveres, raiva e dor... E eu estou sendo assombrado pela morte do meu amigo Ken. Fui me juntar ao Ken, se eu tiver tamanha sorte (Carter, 1994, *apud* Marinovich; Silva, 2011, p. 195, tradução nossa).

A câmera que, durante anos, funcionava como escudo, já não era suficiente para conter o peso acumulado. A violência que Kevin ajudou a revelar para o mundo, acabou invadindo em definitivo a sua subjetividade. Transformando o testemunho em tormento, e a memória em sentença. Kevin não buscava a morte, buscava outra forma de viver.

Na manhã de seu suicídio, seus pais haviam recebido um pacote de cartas de crianças de uma escola no Japão, falando sobre como a foto de Nyong havia os afetado. Dia primeiro de agosto de 1994, dia do velório de Kevin. Fragmentos dessas cartas foram lidos em sua homenagem.

Se eu estiver em uma situação ruim ou difícil, vou me lembrar da sua foto e tentar superar a situação. Eu era uma pessoa egoísta até agora. Desde que

eu vi a foto, eu me esforço para comer tudo. Eu não tiraria a foto e daria água para a garota. Eu tiraria a foto com as mãos tremendo (Marinovich; Silva, 2011, p. 204, tradução nossa).

Figura 13 – Os integrantes do Clube do Banguê-Banguê, Greg Marinovich e João Silva, carregando o caixão de Carter



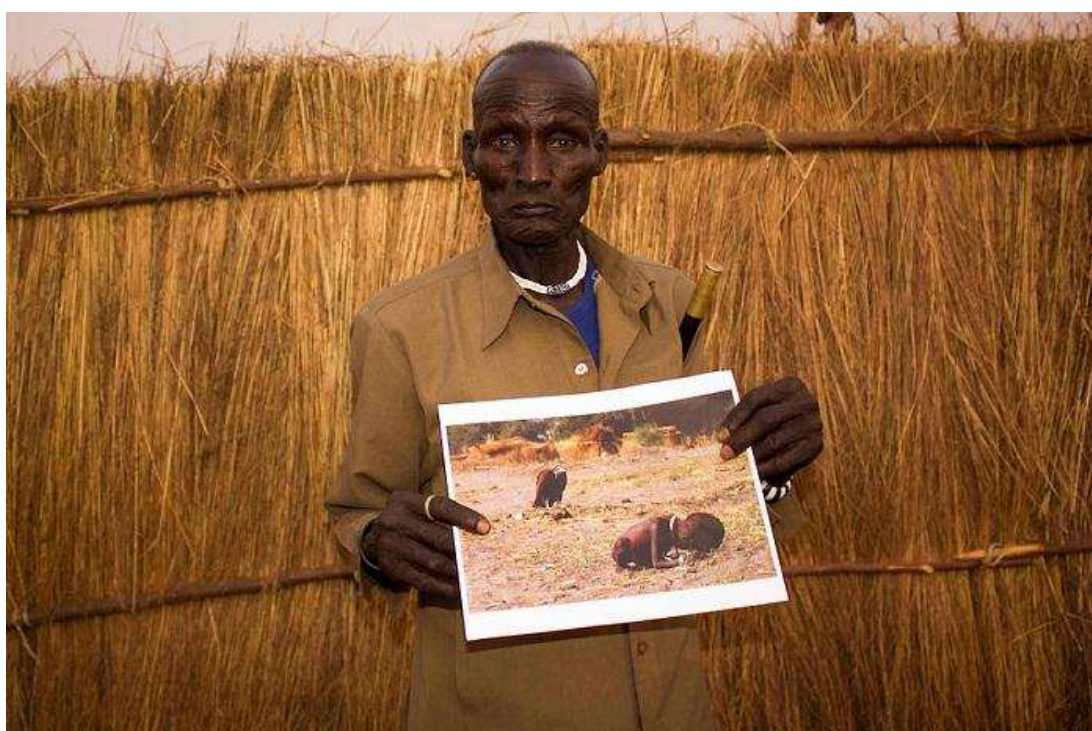
Fonte: Sientate e Observa, 1994

O gesto final de Carter silenciava sua voz, mas não parava os questionamentos que continuavam circulando pelo mundo. A cena de Nyong permanecia congelada na memória da população, enquanto os sujeitos daquela história permaneceram reduzidos a símbolos. Após 18 longos anos, o foco se desloca. O debate deixa de girar em torno do fotógrafo e passa a falar sobre aquele que, por tanto tempo, foi apenas parte do enquadramento. A família de Nyong (que até então, ainda era conhecido erroneamente por “a garotinha da foto”). Em 2011, uma equipe de jornalistas do periódico espanhol “El Mundo” se deslocou para Ayod, no Sudão, vilarejo que foi cenário da emblemática foto de Carter. Mas não encontraram Kong Nyong (Rojas; Villaveirán, 2011).

Porém, os jornalistas conseguiram localizar a família de Nyong. Seu pai, ao ver a foto, logo reconheceu o filho e contou que Nyong conseguiu sobreviver ao

abutre e se recuperar da desnutrição extrema que estava passando. Nyong chegou a crescer, atingiu a vida adulta. Em 2006, cerca de 13 anos após a foto, Kong Nyong falece, vítima de febres fortes. Embora esse fato não apague os debates éticos sobre a obrigação moral dos fotojornalistas em cenários de guerra, a sobrevivência de Nyong ressignifica a imagem. Um registro de morte iminente, se transforma em um forte documento de sobrevivência em meio à catástrofe (Rojas; Villaveirán, 2011).

Figura 14 – Pai de Kong Nyong, segurando a foto do filho



Fonte: Alberto Rojas, 2011

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória da fotografia “O Abutre e a Menina”, desde o clique solitário de Kevin Carter no Sudão até sua consagração global e o consequente suicídio do fotojornalista, revela muito mais do que o registro de uma crise humanitária: ela evidencia, camada por camada, as fissuras íntimas do ato de testemunhar. Não se trata apenas de uma imagem que ficou mundialmente conhecida, mas de um instante congelado que continua a repercutir como pergunta aberta. Ao longo desta pesquisa, buscou-se compreender de que forma a dialética da objetividade do fotojornalismo operou nesse caso específico, em que a eficácia da denúncia visual colidiu diretamente com o julgamento moral do mensageiro. A fotografia deixou de ser apenas documento para tornar-se um espaço simbólico onde se confrontam ética profissional, sensibilidade humana e a tendência contemporânea à espetacularização da dor.

No primeiro capítulo de análise, foi possível observar que a imagem cumpriu, com eficácia, sua função principal no fotojornalismo: romper a indiferença. A cena, seca e silenciosa, impôs ao mundo uma realidade que o “nós protegido” preferia ignorar. A crítica social contida na fotografia foi bem-sucedida ao mobilizar a atenção internacional e direcionar recursos ao Sudão, reconhecimento que se consolidou com a vitória do Prêmio Pulitzer. Porém, essa mesma eficácia técnica e estética desencadeou uma reação paradoxal. O público, ao projetar sua própria angústia e impotência na figura do fotógrafo, deslocou a pergunta sobre o destino da criança para uma acusação moral contra Carter. Confirmou-se, assim, a observação de Sontag (2003) de que as imagens de atrocidades provocam reações ambíguas e, por vezes, opostas: a frustração pela impossibilidade de agir converte-se em agressividade contra aquele que olha e, sobretudo, contra aquele que mostra.

Em “Entre a lente e o real”, a discussão ficou mais densa ao abordar os limites da representação. Evidenciou-se que a chamada objetividade jornalística, entendida como distanciamento necessário ao registro fiel, é uma construção frágil diante do trauma. A lente parou de funcionar como escudo protetor e se tornou um filtro que organizava o horror segundo regras de composição e enquadramento. Ao enquadrar o caos, a câmera aumentou o abismo entre o fotógrafo e a realidade imediata. A “impressão de verdade” (Sousa, 2002) exigida pela profissão colidiu com a subjetividade do espectador, que não conhece as complexidades do campo, as

normas de não intervenção e os riscos envolvidos. Nessa divergência, foi instaurada pelo público uma leitura simples. Herói ou vilão. Incapaz de abranger a dialética moral de uma situação marcada pela sobrevivência extrema.

No capítulo “O fotógrafo, o abutre e o momento decisivo”, a análise da trajetória pessoal de Carter revelou o custo humano desta tensão permanente. A vergonha de ser premiado pelo sofrimento alheio, a morte de seu amigo Ken Oosterbroek, o acúmulo de memórias traumáticas e a sensação de esgotamento emocional desenham o retrato de um homem que carregava muito mais do que sua câmera. O sucesso profissional não se traduziu em cura emocional. Ao contrário, pareceu aprofundar a fissura entre reconhecimento público e devastação íntima. A informação posterior de que Kong Nyong sobreviveu àquele momento ressignifica a imagem, mas não altera a narrativa simbólica que se consolidou no imaginário dos sujeitos. A verdade factual foi insuficiente diante da força da história que o mundo decidiu contar.

Para além do caso específico, esta pesquisa discute o sofrimento silencioso dos fotojornalistas de guerra. Profissionais que habitam zonas de conflito, onde a banalização da morte convive com a exigência de habilidade técnica. O desenvolvimento de proteções psicológicas, e muitas vezes o recurso a substâncias químicas, aparece como estratégia de sobrevivência emocional diante da exposição contínua à violência. A construção de um “olhar estrangeiro”, aparentemente insensível, se mostra como um mecanismo de defesa, não uma escolha. Entretanto, esse distanciamento cobra seu preço: ao objetificar a dor para torná-la visível e comunicável, o fotógrafo se arrisca a fragmentar a própria experiência subjetiva. O trauma não está apenas no que é visto, mas naquilo que não se pôde fazer. Na humanidade suspensa no exato instante em que o disparo da câmera substitui o gesto de intervenção.

Assim, os limites entre objetividade e subjetividade no fotojornalismo se mostram instáveis e conflituosos. A técnica, em sua busca pela imagem capaz de denunciar o horror, se encontra inevitavelmente atravessada pela culpa, pela impotência e pelo julgamento moral. A câmera transforma a vítima em notícia, mas essa objetificação retorna como peso sobre quem a produziu. Kevin Carter não se rendeu apenas a conflitos pessoais, mas ao fardo de ocupar essa posição dialética: ser o olho do mundo em um cenário que o mundo preferia ignorar, e ser punido justamente por forçar esse enfrentamento. A fotografia de Nyong sendo observado

pelo abutre permanece, não apenas como ícone da fome, mas como uma marca dolorosa das contradições éticas que atravessam o jeito de olhar e consumir o sofrimento humano no mundo contemporâneo. Nos lembrando, em última instância, que o plano, a angulação e o enquadramento não conseguem enxergar em profundidade os dilemas morais do sofrimento humano.

REFERÊNCIAS

ABAIXANDO a máquina. Direção: Guillermo Planel e Renato de Paula. [S. l.]: Núcleo Imagem, 2007. 1 filme (65 min), son., color.

AFTB, Mohammad. **A Vida e o Legado de Kevin Carter. Verdade, Trauma e o Poder da Fotografia**. [S. l.], 6 jan. 2024. Portal: Medium. Disponível em: <https://medium.com/@aftab4092/the-life-and-legacy-of-kevin-carter-truth-trauma-and-the-power-of-photography-071ac89a4a3c>. Acesso em: 4 nov. 2025.

AKOL, Lam. Operation Lifeline Sudan: war, peace and relief in southern Sudan. **Accord**, London, v. 15, p. 52-55, maio 2005. Disponível em: <https://www.c-r.org/accord/engaging-armed-groups/operation-lifeline-sudan>. Acesso em: 7 nov. 2025.

BECKHAUSER, Helô. **Técnicas de enquadramento para a foto perfeita**. Blumenau, 22 abr. 2021. Portal: Escola Casa. Disponível em: <https://www.escolacasa.com/tecnicas-de-enquadramento-para-a-foto-perfeita/>. Acesso em: 4 nov. 2025.

CHRISTINA House of the Los Angeles Times. New York, [s.d.]. Portal: The Pulitzer Prizes. Disponível em: <https://www.pulitzer.org/winners/christina-house-los-angeles-times>. Acesso em: 7 nov. 2025.

GARCIA, Maria Fernanda. **A foto, o prêmio e o suicídio**. São Paulo, 29 mar. 2017. Portal: Observatório do Terceiro Setor. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/foto-o-premio-e-o-suicidio/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

HALL, Stuart; SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71361>. Acesso em: 11 nov. 2025.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LEAL, Bruno. **O abutre e a menina: a história de uma foto histórica**. [S. l.], 27 fev. 2012. Portal: Café História. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/o-abutre-e-a-menina-a-historia-de-uma-foto-historica>. Acesso em: 4 nov. 2025.

MARINOVICH, Greg; SILVA, João. **The Bang-Bang Club: Snapshots From a Hidden War**. New York: Basic Books, 2011.

MCRAE, Matthew. **The Sharpeville Massacre: A violent turning point in the history of South African apartheid**. Winnipeg, 19 mar. 2019. Portal: Canadian Museum for

Human Rights. Disponível em:
<https://humanrights.ca/story/sharpevimoraeslle-massacre>. Acesso em: 7 nov. 2025.

MORAES, Ana Luiza Coiro. A análise cultural: um método de procedimentos em pesquisas. **Questões Transversais**, v. 4, n. 7, p. 28-36, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://revistas.unisinus.br/index.php/questoes/article/view/12490>. Acesso em: 11 nov. 2025.

PHOTOGRAPHY Staff of Associated Press. New York, [s.d.]. Portal: The Pulitzer Prizes. Disponível em:
<https://www.pulitzer.org/winners/photography-staff-associated-press-1>. Acesso em: 7 nov. 2025.

ROJAS, Alberto; VILLAVEIRÁN, L. Núñez. **Kong Nyong, el niño que sobrevivió al buitre**. Madrid, 21 feb. 2011. Portal: El Mundo. Disponível em:
www.elmundo.es/elmundo/2011/02/18/comunicacion/1298054483.html. Acesso em: 7 nov. 2025.

SILVA, C. E. L. . **“The New York Times” completa 166 anos de existência**. São Paulo, 18 set. 2017. Portal: Jornal da USP. Disponível em:
<https://jornal.usp.br/atualidades/the-new-york-times-completa-166-anos-de-existencia/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**. Florianópolis: Insular, 2002.

TOPPING, Seymour; GISSLER, Sig; MURPHY, Sean. **History of The Pulitzer Prizes**. New York, [s.d.]. Portal: The Pulitzer Prizes. Disponível em:
<https://www.pulitzer.org/page/history-pulitzer-prizes>. Acesso em: 4 nov. 2025.

TOPPING, Seymour. **Biography of Joseph Pulitzer**. New York, [s.d.]. Portal: The Pulitzer Prizes. Disponível em:
<https://www.pulitzer.org/page/biography-joseph-pulitzer>. Acesso em: 4 nov. 2025.

WILLIAMS, Raymond. **La larga revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.