

# **Análise visual do olhar humanitário sobre a mãe: o caso do Programa Alimentar Mundial**

Bárbara Mendes

**Orientação** Professora Doutora Cristina Ferreira

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas Artes da  
Universidade do Porto em Design da Imagem

Porto, 2021



# Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, professora Cristina Ferreira, pelo apoio, paciência e direção, especialmente nos momentos em que perdia o foco e tudo parecia incomensurável. A professora Cristina foi a guia incansável nesta jornada, desde a indicação dos vários caminhos a seguir até ao destino final.

Aos colegas do *World Food Programme*, que dedicam a sua vida às mulheres, mães e crianças retratadas neste estudo e aos milhões de pessoas que sofrem de fome por todo o mundo. Particularmente a Alicia Stafford e Binta Bajaha, pelo encorajamento e sábios conselhos.

À amiga de uma vida, Mariana Reis Barbosa, por todo o apoio e por me fazer sempre acreditar no melhor. Ao David por continuar a ser a estrutura constante da minha realidade desde 1988. Ao Nuno, pela sua presença incondicional, nos momentos de euforia e nos de aflição.

A todas as mulheres e mães que lutam, sofrem e persistem para dar o melhor aos seus filhos. A Helena, a mãe que lutou, sofreu e persistiu por mim.



# Resumo

Esta dissertação é um estudo sobre a representação da figura materna, através da lente da fotografia humanitária, especificamente do Programa Alimentar Mundial. Tem como principal objetivo identificar uma representação atual da mãe como personagem ativa e resiliente numa esfera cultural e visual contemporânea, feminista e pós-colonialista.

Esta investigação guia-se pela metodologia de Roland Barthes, em *A câmara clara*<sup>1</sup> de 1980, apoiada no seu estudo das propriedades afetivas da fotografia e, acima de tudo, pela escolha do referente maternal, em consonância com três atores: o *operator*, o fotógrafo que vê realidade ao mesmo tempo em que vê a fotografia invisível, ainda não tirada, e faz as suas escolhas; o *spectator*, cujo sistema cultural e de crenças altera a forma como vê a fotografia; e o referente, a construção iconográfica da figura maternal, baseada nos valores culturais associados à estabilidade familiar e social.

Ao reenquadrar e contextualizar o discurso em torno da fotografia humanitária, é crucial repensar o seu significado. A fotografia humanitária tem como função a transformação, pois difunde as epistemes humanitárias de forma a tornar-se um instrumento de arquivo, construção e ampliação das ações empreendidas em nome do humanitarismo. Em vez disso, o que exhibe para o mundo é uma narrativa emocional simplificada e unidimensional de uma história que se concentra no sofrimento contra certos corpos, geografias e vidas que é descontextualizada das realidades políticas e sociais. Tornando-se “uma retórica moral disfarçada de evidência visual” (Fehrenbach & Davide, 2015, p.6).

---

1 Barthes, R. (2009). *A câmara clara*. Edições 70.

Embora o comentário crítico tenha levado à tentativa de desprender a fotografia humanitária de uma representação de sofrimento, a evolução de *poverty porn* para *poor but happy* continua a ser criticada por alimentar a objetificação e generalização das pessoas e povos retratados. Esta escolha é legitimada pelo pressuposto de que a imagem fotográfica tem a capacidade moral de despertar compaixão e construir laços de responsabilidade mútua e solidariedade que unem as pessoas, independentemente das suas características e atributos sociais. No entanto, apesar de reforçar e ajudar a desenvolver novas posições morais, a fotografia não pode, por si mesma, criá-las. O resultado é um horizonte plano e estreito de representação que perpetua imagens previsíveis de vítimas ou destinatários gratos pela ajuda.



## Abstract

This dissertation is a study on the representation of the maternal figure, through the lens of humanitarian photography, utilizing the world's largest humanitarian agency, the World Food Programme, as the site of inquiry to identify a current representation of the mother as an active and resilient character in a contemporary, feminist and post-colonial cultural and visual sphere.

This in-depth study is guided by Roland Barthes' methodology, in *Camera Lucida*,<sup>2</sup> 1980, supported by his work of the affective properties of photography and, above all, by the maternal referent. This is in line with three actors: the *operator*, the photographer who sees reality as he sees the invisible photograph, not yet taken, and makes his choices; the *spectator*, whose cultural and belief systems alter the way he sees photography; and the referent, the iconographic construction of the mother figure, based on cultural values linked to family and social stability.

In reframing and contextualizing the discourse surrounding humanitarian photography, the reimagination of meaning is crucial. Humanitarian photography should have the function of transformation, as it radiates the humanitarian epistemes to become a tool for archiving, building and amplifying actions undertaken in the name of humanitarianism. Instead, what is on display to the world is a simplified and one-dimensional emotional telling of a story that focuses on suffering against certain bodies, geographies and lives that is decontextualized from political and social realities. This becomes "a moral rhetoric masquerading as visual evidence" (Fehrenbach & Davide, 2015, p.6).

---

<sup>2</sup> Barthes, R. (2009). *A câmara clara*. Edições 70.

Although the critical commentary has led to an attempt to detach the humanitarian photograph from a depiction of suffering, the evolution of *poverty porn* to *poor but happy* continues to be criticized for fueling the objectification and generalization of the people portrayed. This choice is legitimized by the assumption that the photographic image has the moral capacity to arouse compassion and build bonds of mutual responsibility and solidarity that unite people, regardless of their social characteristics and attributes. However, as much as it reinforces and helps to develop new moral positions, photography cannot, by itself, create them. The result is a flat, narrow horizon of representation that perpetuates predictable images of victims or grateful recipients of assistance.



# Índice

18	1.	<b>Introdução</b>
18	1.1	Objecto de estudo e motivação
21	2.	<b>Questões de investigação e objectivos</b>
25	3.	<b>Enquadramento teórico e estado da arte</b>
26	3.1	A fotografia colonial e administrativa
30	3.2	Fotografia humanitária
33	3.2.1	<i>Entrevista No White Saviors: You have the power and the privilege to tell my story, so do the work</i>
36	3.3	O Programa Alimentar Mundial
37	3.4	Operator
41	3.4.1	<i>Entrevista: Gabriela Vivacqua</i>
43	3.5	Spectator
46	3.6	Referente
53	4.	<b>Trabalho de campo</b>
53	4.1	Metodologia
56	4.2	Resultados
66	5.	<b>Conclusão</b>
69	6.	<b>Anexos</b>
69	6.1	Questões de entrevista
70	7.	<b>Bibliografia</b>



# Lista de abreviaturas

EUA - Estados Unidos da América

PAM - Programa Alimentar Mundial

OIM - Organização Internacional para as Migrações

ONU - Organização das Nações Unidas

OMS - Organização Mundial de Saúde

UNICEF - *United Nations Children's Emergency Fund* (Fundo das Nações Unidas para a Infância)

WFP - *World Food Programme*



# Índice de Figuras

- 22 **Figura 1:** Rev. R.H. Stone's memoir. *In Afric's Forest and Jungle: Or Six Years Among the Yorubans*. Schomburg Center for Research in Black Culture, the New York Public Library. 1899.
- 24 **Figura 2:** im Thurn, Everard. *Anthropological Uses of the Camera*. Journal of the Anthropological Institute, vol. 22, 1896
- 26 **Figura 3:** *Famine Hunger stalks Ethiopia once again - and aid groups fear the worst*, Time Magazine, Monday, Dec. 21, 1987
- 28 **Figura 4:** Willoughby Wallace Hooper, *Victorian Indian Famine Relief Fund Album*, Melbourne, Australia, 1877. City of Melbourne Art and Heritage Collection, AM1091738.
- 39 **Figura 5:** *Deborah Nyakueth, 28, escaped her home in Leer village, making her way through the impenetrable swamps of Sud and arriving safely to Nyal village, where thousands of other displaced people are seeking shelter from the conflict engulfing South Sudan*. South Sudan, Nyal (Unity), 15 Janeiro 2020, WFP/ Gabriela Vivacqua
- 43 **Figura 6:** Campanha PAM "Women are hungrier", Abril-Junho 2021
- 44 **Figura 7:** *Veiled Woman Holding an Infant*, século XX AC estátua de terracota encontrada em Aleppo, Siria
- 44 **Figura 8:** Virgem Galaktotrophousa, a "Virgem do Leite", encontrada no século III na catacumba de Priscilla, Roma
- 45 **Figura 9:** *Black Madonna of Częstochowa*, século XIV Polónia
- 45 **Figura 10:** *Baby Reaching for an Apple*, Mary Cassatt, *Oils and Pastels*, by E. John Bullard, Watson-Guption Publications, New York in cooperation with the National Gallery, Washington, D.C., 1972
- 46 **Figura 11:** *The Sacrifice*, Kathe Kollwitz 1922
- 47 **Figura 12:** *Migrant Mother*, Nipomo, California, 1936. Dorothea Lange
- 53 **Figura 13:** *World Food Programme Annual Report 2003*, 5.
- 54 **Figura 14:** *World Food Programme Annual Report 2001*, 13.
- 55 **Gráfico 1:** Tendência de emoções 2016-2021

55 **Figura 15:** *Kosovo women in a tent near pagarusa were among 300,000 internally displaced people helped by WFP. World Food Programme Annual Report 1998, 28.*

56 **Figura 16:** *Emotions run deep as Fatmeh recalls her final moments in Idlib, a city she used to call “home”. WFP/ [@dinawrites](#)*

56 **Figura 17:** *Mothers and children are at the [heart] of WFP’s work. Swipe through 6 decades of WFP with mothers and children around the [world]. © WFP*

56 **Gráfico 2:** Presença de nome da mulher fotografada

57 **Gráfico 3:** Top 5 localização

58 **Gráfico 4:** Tendência da actividade da mãe 2016-2021

58 **Gráfico 5:** Actividade da mãe

59 **Gráfico 6:** Actividade por país

59 **Gráfico 7:** Ambiente

60 **Gráfico 8:** Atividade da mãe no ambiente “casa”

60 **Gráfico 9:** Nome versus Actividade “Cozinhar”

60 **Figura 18:** *“I rarely left the house, I did whatever chores my husband or in-laws asked me to do. Now I am independent,” smiled Sima, a Participant in the Zero Hunger Community Project in Bangladesh. © WFP/Ranak Martin*

61 **Figura 19:** *In 2015, [#Ethiopia](#) suffered through one of its worst droughts in decades. © WFP/Michael Tewelde*

61 **Figura 20:** *Of the 821 million hungry people on the planet, 60% are women. Women are hungrier. For Food. © WFP / Saikat Mojumder*



“Assim estava eu, sozinho no apartamento onde ela acabara de morrer, contemplando uma a uma, à luz do candeeiro, essas fotos da minha mãe, recuando lentamente no tempo, com ela, procurando a verdade do rosto que eu amara. E descobri-a.”

(Barthes, 2009, p.77)

## 1. Introdução

### 1.1 Objecto de estudo e motivação

Esta dissertação foca-se na representação da figura maternal, através da lente da fotografia humanitária, especificamente do Programa Alimentar Mundial (PAM).<sup>1</sup> Uma análise qualitativa, no eixo temporal e local (entre 2016 e 2021, em 18 países), com o objetivo de identificar uma representação atual da mãe como personagem ativa e resiliente numa esfera cultural e visual contemporânea, feminista e pós-colonialista.<sup>2</sup> A representação da mãe que proponho analisar está diretamente relacionada com a construção iconográfica da figura materna e as reações emocionais que provoca, e tem provocado ao longo dos tempos.

Esta investigação guia-se pela metodologia de Roland Barthes,<sup>3</sup> em *A câmara clara*<sup>4</sup> de 1980, apoiada no seu estudo das propriedades afetivas da fotografia e, acima de tudo, pela escolha do referente maternal, em consonância com três atores: o fotógrafo (*operator*), o observador (*spectator*) e o **referente**, aquele que é fotografado.

---

1 O Programa Alimentar Mundial é a organização de assistência alimentar das Nações Unidas. É a maior organização humanitária do mundo, a maior em assistência à fome e segurança alimentar e a maior fornecedora de refeições escolares. Fundada em 1961, está sediada em Roma e possui escritórios em 80 países. Em 2020, assistiu 115 milhões de pessoas em 88 países, com dois terços da sua actividade realizada em zonas de conflito.

2 Pós-colonialismo, o período histórico ou estado de coisas que representa as consequências do colonialismo ocidental; o termo também pode ser usado para descrever o projeto simultâneo de recuperar e repensar a história e a faculdade de pessoas subordinadas a várias formas de imperialismo. O pós-colonialismo sinaliza um possível futuro de superação do colonialismo, mas novas formas de dominação ou subordinação podem surgir no rasto de tais mudanças, incluindo novas formas de império global. O pós-colonialismo não deve ser confundido com a afirmação de que o mundo em que vivemos agora é realmente desprovido de colonialismo.

3 Metodologia detalhada no ponto 4.

4 Barthes, R. (2009). *A câmara clara*. Edições 70.

A figura da mãe é fundamental no estudo fotográfico de Barthes, ele procura na fotografia a essência da sua mãe, “uma sensação tão segura como a recordação,” que contém “mais do que aquilo que a essência técnica da fotografia pode razoavelmente prometer” (Barthes, 2009, p.79).

A fenomenologia de Barthes compromete-se com uma força, o afeto. “O afeto era aquilo que eu não desejava reduzir; sendo irreduzível, ele era por isso mesmo aquilo a que eu queria e deveria reduzir a Foto;” (Barthes, 2009, p.29).

O tipo de fotografia analisado, a fotografia humanitária—definida como “a mobilização da fotografia ao serviço de iniciativas humanitárias além das fronteiras estaduais” (Fehrenbach & Davide, 2015, p. 2015, p.1)—tem como função transformar, centralizando o reconhecimento e percepção do pensamento humanitário e tornando-se uma ferramenta de arquivo, construção e amplificação da sua ação, dos eventos de que resulta e das pessoas afetadas.

A fotografia humanitária serve para focar a atenção pública em situações de sofrimento humano no mundo, transformando-as em campanhas e crises humanitárias. Neste processo as estratégias de representação humanitárias deram origem a um imaginário visual humanitário que se sustenta numa retórica moral. Este ímpeto moral, maioritariamente cristão, sustentou a emergência do poder imperialista e justificou a expansão militar e cultural destes *outros* “inferiores” e “pouco civilizados”.<sup>5</sup>

Neste contexto, analisa-se o apelo a emoções “positivas” agradáveis, como alegria e aceitação, versus emoções “negativas” dolorosas como raiva e nojo, e o balanço de poder entre os mundos dos três atores referidos, particularmente o imaginário visual humanitário alimentado pela fotografia antropológica e colonialista na forma como vemos os *outros*.

---

5 Fehrenbach, H., & Davide, R. (Eds.). (2015). *Humanitarian photography: a history*. Cambridge University Press.

A minha motivação, apesar de se tratar de um objecto de estudo em consonância com a minha carreira como profissional de comunicação numa organização humanitária, é também uma motivação pessoal. A representação de mulheres e crianças como vítimas desamparadas e necessitadas de proteção e voz, perpetua o estereótipo da mulher indefesa e a figura paterna como pilar da unidade familiar. Ao longo da minha carreira tive contacto com estas mulheres resilientes e mães autónomas e suficientes para sustentar a sua família. Não são *outras* sem voz, são reais.

Tomei um caminho analítico e quantitativo neste estudo, com recurso a dados empíricos de forma a demonstrar o uso excessivo da figura materna na comunicação de situações humanitárias e como, ainda hoje, nos baseamos em estereótipos conservadores da fragilidade feminina e mulher-objecto para apelar ao sentimento de pena e culpa do mundo ocidentalizado.

Como nota final, reforçamos que este estudo não pretende exaltar nem demonizar a fotografia humanitária, mas sim convidar a uma reflexão do papel da fotografia na angariação de fundos das organizações humanitárias, com foco na representação digna e humana das pessoas afetadas.

**Palavras-chave:** Mãe; Imagem; Humanitarismo;

## 2. Questões de investigação e objetivos

Esta dissertação constrói-se à volta de três personagens: o *operator*, o *spectator* e o *referente*,<sup>6</sup> intrinsecamente ligadas às questões de estudo no âmbito do seu papel na fotografia humanitária.

**As imagens analisadas seguem uma convenção visual que perpetua a disseminação do conceito de *outro*? Como mudaram, ou persistiram, ao longo do tempo? Que tentativas foram feitas de forma a regular o imaginário humanitário?**

A função da fotografia humanitária é informar e divulgar catástrofes e crises para as quais devemos prestar atenção, aumentar a consciência colectiva do sofrimento que ocorre diariamente no mundo e, principalmente, conduzir a uma reflexão, mesmo que sem ação. Mesmo que estas imagens apenas induzam a um reconhecimento do sofrimento no mundo que partilhamos com *outros*, estas imagens dizem: “*This is what human beings are capable of doing — may volunteer to do, enthusiastically, self-righteously. Don’t forget.*” (Sontag, 2003, p.100).

Em 2005, Machiel Lamers realizou uma pesquisa sobre imagens utilizadas em campanhas de arrecadação de fundos de uma Organização Não Governamental belga entre 1966 e 2001.<sup>7</sup> Lamers prestou especial atenção à relação de poder entre o *eu*, *spectator*, e o *outro*, referente, notando algumas dicotomias marcantes. Enquanto o *outro* é representado como passivo, ignorante e impotente, o *eu* é representado como bem informado, ativo e disponível a ajudar, o “salvador branco”.<sup>8</sup>

6 Barthes, R. (2009). *A câmara clara*. Edições 70.

7 Lamers, M. (2005). *Representing Poverty, Impoverishing Representation? A Discursive Analysis of a NGOs Fundraising Posters*. Graduate Journal of Social Science, 2(1).

8 Cole, T. (2012, Março 21). *The White-Savior Industrial Complex*. The Atlantic. Retrieved February 23, 2021, from <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>

A representação do sofrimento é parte integral da nossa cultura e história, desde monumentos erigidos a atrocidades até à iconografia cristã<sup>9</sup>—a crucificação de Cristo como exponencial do sofrimento. No entanto, somos imunes ao sofrimento quando este acontece longe de “casa”. A escolha de publicar imagens degradantes de certos grupos e locais não se reflete quando a degradação acontece num grupo onde percebemos uma proximidade cultural. Esta escolha não mudou desde que Susan Sontag fez a mesma observação em “*Regarding the Pain of Others*” (2003), e não mudou porque as relações políticas subjacentes entre as sociedades dominantes e sujeitas não mudaram. Quando a fotografia mostra um ambiente mais relacionável, mais perto de “casa”, esperamos discrição e respeito pelo sujeito retratado e pelos seus parentes.

Sontag tenta explicar essa seleção com a diferença notável na representação da dor na Europa, nos EUA e na Austrália, em relação ao resto do mundo. Neste contexto, o conceito de *outros* ganha uma conotação mais profunda. Uma vítima americana, atingida pelos ataques de 11 de Setembro de 2001 em Nova Iorque, Estados Unidos, é fotografada discretamente, por outro lado, Sontag refere uma imagem no *The New York Times* de um soldado Talibã pouco antes de ser executado. “*But surely*” afirma “*the wounded Taliban soldier [...] also had a wife, children, parents, sisters and brothers, some of whom may one day come across the photographs [...] if they have not already seen them*” (Sontag, 2003, p.63).

“Nos países ocidentais desenvolvidos, o fotojornalismo de crise tem sido geralmente projetado, desde a Segunda Guerra Mundial, sobre aqueles *outros* desconhecidos submetidos a guerras para primeiro garantir o equilíbrio do bloco e depois a supremacia ocidental” (Baeza, 2007, p.87).

---

9 Com o crescimento do cristianismo, surge o início de um novo tipo de perfeição feminina. A cultura patriarcal transformou o poder criativo da fertilidade das deusas mães numa “maternidade idealizada” ilustrada pela *Virgem com o Menino* (van Buren, 1989, p.128). Em Maria, a mãe de Jesus, encontra-se o elo entre capacidade procriativa e a salvação. Maria torna-se o símbolo da humanidade. Ela oferece proteção divina, redenção e perdão. Esta devoção cristã à Mãe de Deus tornou-se uma exibição simbólica nas estátuas e pinturas da *Virgem com o Menino*.

Igualmente referindo a cobertura mediática dos ataques de 11 de Setembro, Pepe Baeza destaca a inconsistência de exposição: “O pacto de autocensura exercido pelos *media* dos Estados Unidos esbarra na tolerância para com a morte noutras partes do mundo; como se houvesse mortos de diferentes categorias” (Baeza, 2007, p.87).

Nas últimas décadas do século XX, houve um crescimento nas críticas à forma como as organizações humanitárias exploravam o sofrimento como estratégia de angariação de fundos, o que levou a uma evolução da imagética de sofrimento para uma narrativa de resiliência ilustrada através de imagens “positivas” e a um crescimento de guias éticos na produção e disseminação das imagens. No entanto, um estudo de 2012 a vários guias éticos de organizações humanitárias proeminentes,<sup>10</sup> conclui que estes documentos pecam pela sua especificidade no contexto da organização e por permitirem uma abertura à interpretação das diretrizes enumeradas. A questão da ética<sup>11</sup> é muito mais ampla do que contabilizada na regulamentação, em parte porque não há compreensão comum suficiente do que a ética significa na prática. Esta pesquisa sugere que nem as diretrizes éticas nem as boas intenções podem apoiar as alegações de imagens éticas, uma vez que não têm em conta a complexidade e a variedade de decisões que ocorrem no processo (Nissinen, 2012, p.187).

---

10 Nissinen, S. M. (2012). *In search of visibility the ethical tensions in the production of humanitarian photography*. The Open University.

11 Definimos ética como um conjunto de princípios e valores morais, ou seja, distinguir o certo do errado. Na fotografia, as considerações éticas são frequentemente levantadas no trabalho de documentário social e na representação de mulheres, entre outras questões. No contexto da ação humanitária, existe uma tensão entre a ética do testemunho e a ação política direta, mas também uma tensão provocada pela procura da pureza moral no trabalho humanitário e a complexidade de verificar a sua eficácia (Calhoun, 2008, p.23).

O presente estudo pretende analisar se as imagens distribuídas pelo PAM perpetuam esta visão superior sobre o *outro*. Especificamente, se vemos as mães destas fotografias de forma diferente, como mães incapazes de sustentar os seus filhos, como mulheres impotentes em mudar o rumo da sua vida. As mulheres fotografadas vivem em contextos de conflito e violência e em áreas afetadas por desastres naturais extremos. Muitas cresceram em circunstâncias precárias e são muitas vezes a responsável primária da família. São sobreviventes, existem e resistem.

### 3. Enquadramento teórico e estado da arte

*“(...) even at its most moralistic, documentary photography was also imperious in another sense. Both Thomson’s detached traveller’s report and the impassioned muckraking of Riis or Hine reflect the urge to appropriate an alien reality” (Sontag, 1979, p.49).*

O humanitarismo é, e sempre foi, uma situação fotográfica. O humanitarismo e a fotografia emergiram em uníssono em meados do século XIX e, desde a invenção da fotografia em 1839 até à declaração dos direitos humanos em 1948, o meio faz parte de debates sobre a natureza da humanidade.

O ato de ver é ativo, é uma escolha, ao ver relacionamo-nos. Em *Ways of Seeing* (1972), John Berger argumenta que nunca vemos uma imagem como um elemento único e isolado, mas que analisamos as relações entre os vários elementos presentes e com a própria experiência e individualidade (Berger, 1972, p.9). Seguindo o argumento de Berger, de forma a compreender a fotografia humanitária devemos compreender não só a representação da pessoa fotografada mas também a construção do humanitarismo. E estas representações devem ser vistas como parte de uma construção global de raça e etnia.

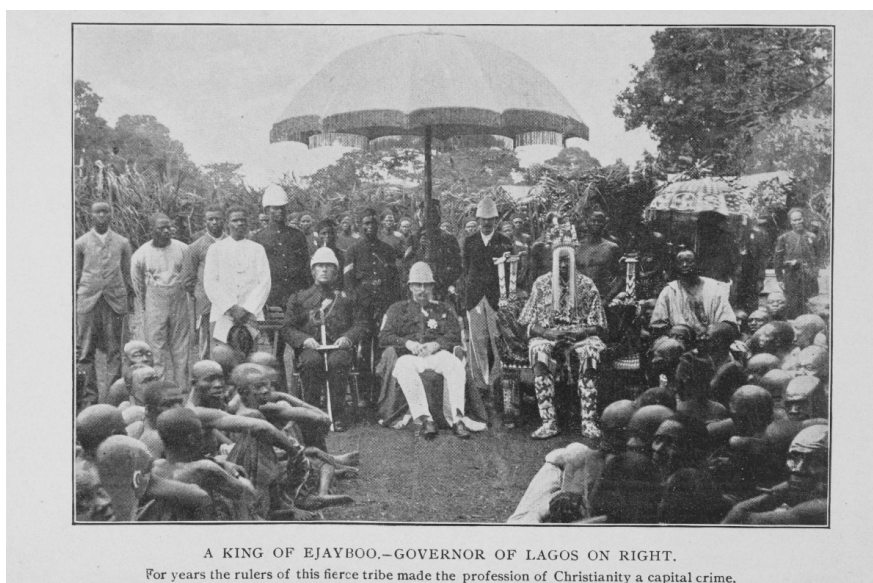


Figura 1: Rev. R.H. Stone’s memoir *“In Afric’s Forest and Jungle: Or Six Years Among the Yorubans,”* 1899. Schomburg Center for Research in Black Culture, the New York Public Library

### 3.1 A fotografia colonial e administrativa

*“The camera has often been a dire instrument. In Africa, as in most parts of the dispossessed world, the camera arrives as part of colonial paraphernalia, together with the gun and the bible.”* (Vera, 1999)

Não é possível falar de fotografia humanitária sem ter em conta a influência da fotografia colonial e as representações visuais estereotipadas que provocou no consciente branco e ocidental. Desde o final do século XIX, o humanitarismo atua com a crença de que é capaz de *instruir* e *eleva*r os *outros* alegadamente ignorantes ou menos civilizados (Fehrenbach & Davide, 2015, p.10). Devemos ter em conta “que os principais desenvolvimentos nas tecnologias fotográficas ocorreram nos séculos XIX e XX, períodos que coincidem com a exploração, conquista e colonização europeia em África” (Sharkey, 2001, p.180) e que tanto o colonialismo como o humanitarismo não poderiam existir sem um sentimento implícito de superioridade. Ambos retratam visualmente um estereótipo exótico, primitivo e inferior dos *outros*.

Após a sua invenção, a fotografia foi cada vez mais usada para gerar conhecimento empírico de mundos até então invisíveis: do espiritual ao material, do microscópico ao cósmico, do sociológico ao antropológico (Fehrenbach & Davide, 2015, p., 3). Uma das primeiras fotos tiradas em África, um daguerreótipo produzido pelo vice-rei otomano no Egito, o vice-rei Pasha Mehmet Ali, no final de 1839 (poucos meses após a “invenção” oficial do meio) teve como tema uma cena da antiguidade africana: o antigo porto de Alexandria (Haney, 2010, p.13). Após a introdução das câmaras portáteis, a partir do final da década de 1880, a fotografia foi rapidamente transportada para todas as partes do continente, uma vez que se tornou parte da rotina do trabalho missionário e administrativo do colono.

Existem continuidades entre a fotografia humanitária e as narrativas visuais criadas e sustentadas por organizações religiosas desde o século XIX. Claramente influenciada pelo surgimento de observações antropológicas e etnológicas e encontros com sistemas tribais, costumes culturais e hierarquias sociais, a fotografia missionária precoce participou da construção científica do “olhar racial” (Laat & Gorin, 2016, p.21).

Em meados do século XVIII, Europeus e Norte-Americanos começam a usar a fotografia para estudar e documentar os corpos de pessoas de cor (Fehrenbach & Davide, 2015, p. 5). Everard im Thurn, administrador e fotógrafo colonial Britânico (entre outras funções), defende em 1896 *“the use of the camera for the accurate record, not of the mere bodies of primitive folk — which might indeed be more accurately measured and photographed for such purposes dead than alive, could they be conveniently obtained when in that state — but of these folk regarded as living beings”* (im Thurn, 1896, p.184).

As afirmações de im Thurn marcam o surgimento de um registo visual não só antropológico, mas também sociológico, em termos da experiência quotidiana de famílias, amigos, lares, gestos e linguagem corporal. Registo indicativo de que os europeus usavam a fotografia como ferramenta de levantamentos etnográficos, produzindo imagens que desempenharam um papel fundamental na construção de estereótipos de *tribos* africanas, pelo foco em indígenas e nas tradições mais *exóticas*.



Em *Colonialist Photography: Imag(in)ing race and place*, Hight e Sampson confirmam que *“the overwhelming evidence of the photographs seen within the contexts of specific episodes of colonial history indicates that the images produced a dynamic rhetoric of racial and ethnographic difference between white Europeans and Americans and non-European ‘races’ and ‘places’”* (Hight & Sampson, 2005, p.1).

Figura 2: im Thurn, Everard.  
*“Anthropological Uses of  
 the Camera.” Journal of the  
 Anthropological Institute, vol. 22,  
 1896*

No início do século XX, imagens de África eram regularmente incorporadas numa série cada vez maior de notícias, imagens publicitárias, e postais ilustrados (Vokes, 2012, p.6). O humanitarismo moderno torna-se complacente com esta representação sensacionalista no crescimento da cultura de massa (Rozario, p.418). A objetificação dos povos colonizados ainda hoje visível, mesmo que disfarçada numa narrativa de “felicidade”, tornou estes *outros* em pouco mais do que “*stock figures in a colonized landscape*” (Hight & Sampson, 2005, p.4).

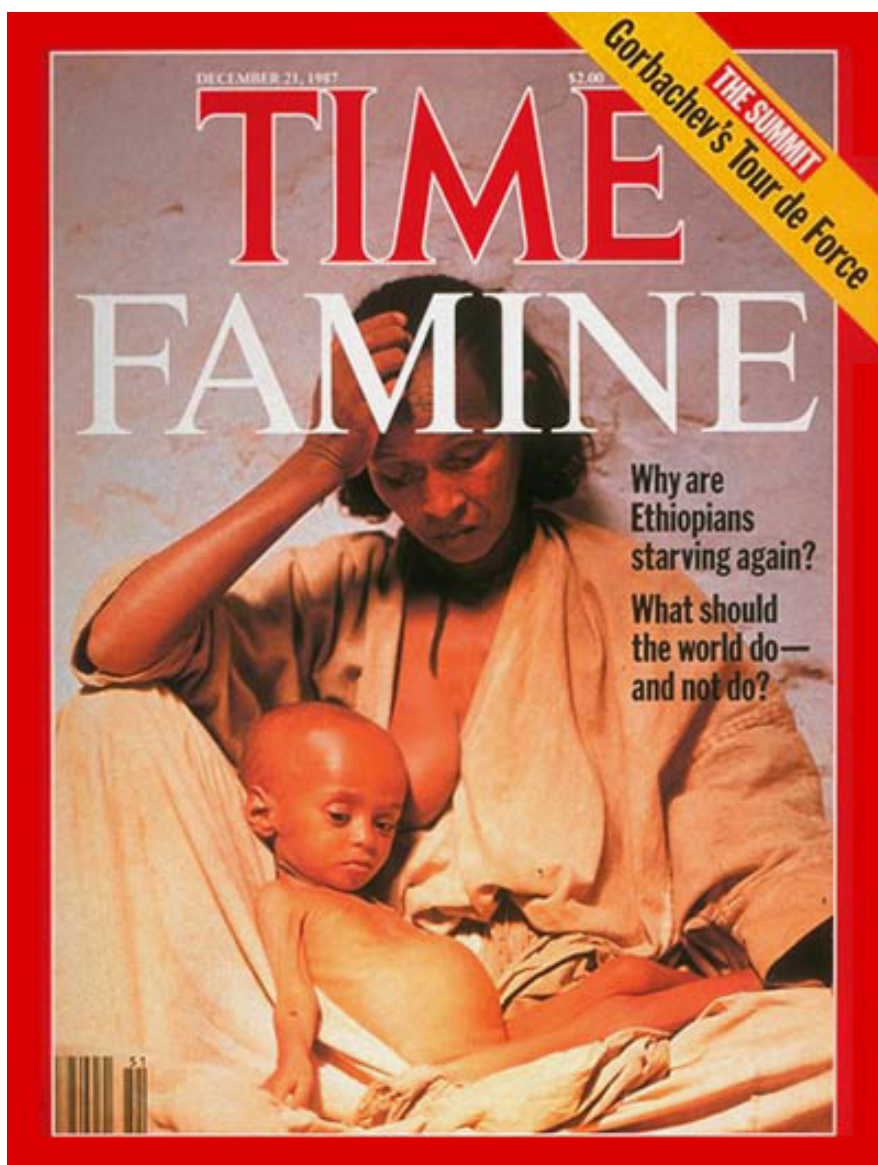


Figura 3: Famine Hunger stalks Ethiopia once again - and aid groups fear the worst, Time Magazine, Monday, Dec. 21, 1987

**A Conferência Internacional de Genebra de 1864** deu o impulso ao desenvolvimento das leis humanitárias. Este movimento foi iniciado por Henry Dunant, cidadão suíço, que, em 1859, foi testemunha da Batalha de Solferino, onde milhares de feridos poderiam ter sido salvos se existissem serviços médicos suficientes. Em 1862, Dunant publicou “Lembrança de Solferino”<sup>1</sup> no qual propôs a formulação de um “princípio internacional, sancionado por uma Convenção de caráter inviolável” (Dunant, 2016, p.101), e a criação de “sociedades voluntárias de socorro com o propósito de garantir que os feridos em períodos de guerra sejam assistidos” (Dunant, 2016, p.128). Em 1863, quatro anos depois da Batalha de Solferino e um ano após a publicação do livro de Dunant, um Comité particular formado pelo General Dufour, por Gustave Moynier, pelos médicos Théodore Maunoir e Louis Appia, e pelo próprio Henry Dunant, organizou uma conferência em Genebra, para a qual 16 países enviaram representantes.

---

1 Dunant, H. (2016). *Lembrança de Solferino*. Comitê Internacional da Cruz Vermelha.

### 3.2 Fotografia humanitária

Gisèle Freund afirma que “a introdução da fotografia na imprensa é um fenómeno de capital importância. Altera a visão das massas. Até então, o homem comum apenas conseguia visualizar os acontecimentos que aconteciam ao seu lado, na sua rua, na sua cidade. Com a fotografia abre-se uma janela ao mundo” (Freund, 2006, p.96). A fotografia humanitária abriu a janela ao sofrimento humano, conferindo-lhe uma forma, tornando-o compreensível, urgente e acionável (Fehrenbach & Davide, 2015, p. 4).

No contexto humanitário, a fotografia é usada como uma evidência que valida o texto que a acompanha, porque “*words convey a poor idea of the appearance of a human being for some days before he dies of starvation.*” A afirmação provém de um correspondente especial da publicação *Friend of India*, em 1877, em referência à mediatização da crise de fome do país (Twomey, 2015, p.53).

O termo “humanitarismo” começa a ser usado em 1844 para se referir à benevolência para com a humanidade como um todo, tendo o bem-estar humano como um bem primordial, e designa alguém que defende ações para tais fins. A primeira fase do humanitarismo começa com a Convenção de Genebra em 1864,<sup>12</sup> no auge do poder europeu colonial. O conceito de humanitarismo, como uma preocupação pelo bem-estar do *outro*, e o colonialismo, como a causa do sofrimento de *outros*, cresceram lado a lado.

O mundo dos membros fundadores do Comité Internacional da Cruz Vermelha era católico, elitista e superior. Esta percepção instigou um dever em ajudar os *outros*, em civilizá-los e evoluí-los—um eco da mentalidade colonial. Desde então, as organizações humanitárias têm usado imagens fotográficas para aumentar a conscientização pública e recursos para aliviar o sofrimento humano. É difícil imaginar o humanitarismo sem evocar imagens de sofrimento ou, inversamente, imagens de humanitários felizes—imagens mentais que se originam de fotografias.

---

12 Ver página 28

De forma a simplificar e direcionar o impacto emocional, a fotografia humanitária foca a atenção no sofrimento individual, removendo o contexto político e social, “uma retórica moral disfarçada de evidência visual” (Fehrenbach & Davide, 2015, p. 6). A fotografia desempenhou um papel significativo no desenvolvimento do conceito humanitário como o percebemos atualmente. A imagética e a narrativa humanitária moldam a forma como vemos os *outros*. Enfatiza-se o conflito, pobreza e desastre, passividade e desespero de forma a sensibilizar e, fundamentalmente, a angariar fundos.

A fotografia permitiu diminuir a distância entre “*the subject of suffering and the viewer*”, mas criou igualmente “*greater space between them – a sense of difference – that was essential to the empathetic or sympathetic response*” (Twomey, 2015, p.264). Esta proximidade repentina com os outros, permitiu duas coisas: um vislumbre da vida (e do sofrimento) dos *outros* e as atitudes reacionárias da caridade e do humanitarismo clássico.



Figura 4: Willoughby Wallace Hooper, Victorian Indian Famine Relief Fund Album, Melbourne, Australia, 1877. City of Melbourne Art and Heritage Collection, AM1091738.

Nas últimas décadas do século XX, a crítica à representação visual do sofrimento ganhou uma nova atenção, principalmente quando direcionada à fotografia humanitária, tendo sido mais proeminente na crise de fome na Etiópia entre 1984-5 (Figura 4). A controvérsia centra-se na representação estereotipada das pessoas afetadas, destituídas de qualquer poder e a exploração do sofrimento como estratégia de angariação de fundos.

As críticas surgiram igualmente dentro da comunidade humanitária. Em 1981, Jorgen Lissner, então Director da organização Danchurchaid, denunciou o recurso a imagens de crianças famintas como estratégia de angariação de fundos, *“The starving child image is seen as unethical, firstly because it comes dangerously close to being pornographic, (...) because it exposes something in human life that is as delicate and deeply personal as sexuality, that is, suffering.”* escreve Lissner.<sup>13</sup>

As organizações humanitárias, alvo destas acusações, rapidamente adaptaram a imagética de sofrimento e vulnerabilidade a uma narrativa de resiliência ilustrada através de imagens “positivas”. Embora o comentário crítico tenha levado à tentativa de desprender a fotografia humanitária de uma representação de sofrimento, a evolução de *poverty porn* para *poor but happy* continua a ser criticada por alimentar a objetificação e generalização das pessoas e povos retratados.

Para melhor compreender esta mudança na fotografia humanitária, procedeu-se a uma entrevista aos membros da organização *No White Saviors*,<sup>14</sup> liderada por uma equipa predominantemente feminina e africana, baseada em Kampala, Uganda, e dedicada a romper as estruturas de poder tradicionais entre o mundo ocidental e o continente africano.

De forma a manter imparcialidade e a integridade do discurso da organização e das pessoas entrevistadas, transcrevemos as entrevistas na língua original.

---

13 Lissner, J. (1981). *Merchants of Misery*. New Internationalist.

14 <https://nowwhitesaviors.org/> Acedido a 22 Março 2021

### 3.2.1 Entrevista *No White Saviors: You have the power and the privilege to tell my story, so do the work*

**Questão de entrevista:** *How (or if) humanitarian photography has evolved into representing resilience instead of suffering or if you think it still perpetuates a colonial view.*

**Interlocutores:** Kelsey Nielsen, Lubega Wendy, Rwothomio Gabriel

Kelsey Nielsen is described on the *No White Saviors* website<sup>15</sup> as a “white savior in recovery” in the role of “holding herself and fellow white people accountable in a real way.” Kelsey starts the discussion approaching the “evolution” of humanitarian photography. “We have shared this idea of going from the *poverty porn* narrative to the *poor but happy* narrative. Both have serious implications, and both are not telling the full story of the people portrayed.” The story is never objective, and it is always told through the lens of the author, with all their life’s baggage, “someone who speaks the language and who can relate to the story you are telling will bring a very different outcome than one who is there to merely take a photograph to illustrate a problem”, Kelsey adds.

Lubega Wendy, a Ugandan human rights activist and advocate by profession, quickly jumps out of frame to collect a resource: the RADI-AID research, a study of visual communications from International Non-governmental Organizations in six African countries from the perspective of the beneficiaries of aid. Wendy explains how the study concludes that beneficiaries are OK with the images depicted, but fails to mention that it is “because they are conditioned to believe that this is the way to collect more funds which will eventually be used to assist them.”

---

15 <https://nowhitesaviors.org/> Acedido a 22 Março 2021

“It is not on the side of the beneficiary to think this through. The work is on the humanitarian agencies to highlight the issues through ethical storytelling,” Wendy adds. The work starts with educating the humanitarian agencies staff. It starts with a question: **Who is benefiting from these images?** Wendy recalls a story from a humanitarian photographer: “For two years, he had been photographing the same family in a refugee camp. As a photographer, he was successful, selling his photos to the humanitarian community. However, the refugee family’s situation was still the same. By the third time he went back to photograph them, their reaction woke him up. They exclaimed: *It’s you again! Our situation hasn’t changed! You keep taking our photos, but we are still in the same situation.*” This family was not benefiting from their photos being taken and used to raise awareness, their condition did not change.

Going back to the “evolution” in humanitarian photography, Wendy states that the humanitarian community “realized people are tired of *poverty porn*, but they think that’s what people want to see in order to donate.” She adds that “there has been a change, it went from the poor people with flies around them to a very happy black and brown child, *poor but happy.*” However, the problem persists because “no one is poor and happy; people are happy because their needs are met”, Wendy adds. “The *poor but happy* narrative is very convenient for us as white people because it takes away the responsibility to change the conditions we created in the first place,” Kelsey explains, “we convince ourselves that black people are resilient, able to absorb and take in pain, black women are strong, and we take away the responsibility of the violence we, as white people, have caused from hundreds of years.”

Gabriel addresses the issue of consent and the colonial gaze. Why are we so quick to photograph black and brown communities without giving it a second thought but would never “go to a street in London and start taking photos of poor people, or random children,” Gabriel adds, “that shows the colonial mindset, you don’t have respect [for black and brown children], you view us as subhuman, the *other.*”

Regarding consent, “can it be full consent when most of the people photographed are not even on Instagram?” Kelsey questions. Are the people portrayed fully aware of how the humanitarian organizations distribute their image?

*Four female respondents in the South Africa focus groups talked about how they felt the images were manipulated to encourage donors to give more. One respondent claimed that people are ‘used as projects’. Two of the respondents highlighted the fact that only black people were used in the photographs, even though there are many white people who live in poverty.*

We know how to represent these communities ethically and humanly, but there is still a belief that this is what works in fundraising. There are ethical and effective ways to move people to contribute to a cause. However, those ways take time due to a colonial mindset and the ingrained white savior complex, the belief that “these people need your help, they are in your rule and your guidance,” Gabriel explains. “You have the power and the privilege to tell my story, so do the work,” Wendy adds.



### 3.3 O Programa Alimentar Mundial

Criado em 1961, a pedido do presidente dos Estados Unidos Dwight Eisenhower, como um projeto experimental para fornecer ajuda alimentar através do sistema da Organização das Nações Unidas (ONU), o Programa Alimentar Mundial tem como missão a ajuda de emergência, mas também a reabilitação. Em 1965, o PAM é consagrado como um programa da ONU de pleno direito: deve durar “enquanto a ajuda alimentar multilateral for considerada viável e desejável”. A experiência logística da organização permite que continue, ao longo de décadas, a responder a sucessivas catástrofes. Desde o Sahel ocidental à Etiópia, fornece toneladas de comida às pessoas afetadas por violência e desastres naturais. Hoje, o PAM é a maior agência humanitária do mundo. Moldou a assistência ao contexto e necessidades e continua a trabalhar incansavelmente para reforçar a nutrição e a segurança alimentar.

### 3.4 *Operator*

“...as pessoas fotografam com seu passado, com sua ideologia, com seus traumas, com seus pais, sua infância, sua personalidade nas costas, à contraluz, a favor da luz. (...) [A fotografia] É assim, profundamente subjetiva.” (Salgado, 2014)

“Para saber temos que nos posicionar. Não é um gesto simples. Posicionar-se é colocar-se duas vezes, pelo menos, nas duas frentes que toda a posição implica, pois toda a posição é, inevitavelmente, relativa” (Huberman 2008, p.11). Quando *tiramos* uma fotografia, temos de ter em conta tudo aquilo que fica de fora, aquilo que descartamos, tal como quando procuramos saber temos que ter presente a nossa ignorância, aquilo que não sabemos. Os fotógrafos humanitários são frequentemente confrontados com escolhas, o que sabem e o que ignoram.

De acordo com John Szarkowski,<sup>16</sup> o *operator* filtra, reduz, clarifica ou exagera a realidade. Desta forma, o *operator* vê realidade ao mesmo tempo em que vê a fotografia invisível, ainda não tirada, e faz as suas escolhas. As escolhas dos sujeitos, a luz, a composição e o enquadramento, porque sabem que a fotografia carrega uma intenção posicional e temporal. A fotografia tem a vantagem de unir duas características contraditórias: a objectividade, um registo do real, e o ponto de vista do fotógrafo. A fotografia é uma escolha de alguém, “*to photograph is to frame, and to frame is to exclude*” (Sontag, 2003, p.39). O referente da fotografia nunca é independente porque é selecionado e não concebido. As extremidades da fotografia enquadram a escolha do fotógrafo, mas na realidade o referente estende-se além do enquadramento.

---

16

Szarkowski, J. (1966). *The Photographer's Eye*. Secker & Warburg.

“Between the photographer and the subject, there has to be distance. The camera doesn’t rape or even possess, though it may presume, intrude, trespass, distort, exploit, and, at the farthest reach of metaphor, assassinate . . . all activities that . . . can be conducted . . . with some detachment” (Sontag, 1979, p.13).

A câmara não mata, mas para Sontag há algo de predatório na fotografia. Ela transgride o espaço individual do referente ao transformá-lo num objeto que pode ser “possuído simbolicamente” (Sontag, 1979, p.15). No contexto da fotografia humanitária e dos princípios éticos por que se rege, o fotógrafo é muitas vezes confrontado com a ambiguidade da fotografia: por um lado acreditamos que tem o potencial de exercer mudança, mas por outro acreditamos que tem a capacidade para explorar o sujeito fotografado (Nissinen, 2012, p.302).

O realismo fotográfico das décadas de 1920 e 1930 nos Estados Unidos foi caracterizado por uma política que protestava contra o “*business as usual*”. Os fotógrafos reformistas posicionaram-se como os campeões dos fracos e oprimidos: Jacob Riis (1849-1914), Lewis Hine (1874-1940), e Dorothea Lange (1895-1965). Lewis Hine explorou a fotografia documental para divulgar a experiência de grupos menos afortunados, imigrantes, crianças, pessoas deslocadas após a Primeira Guerra Mundial e trabalhadores industriais de todos os tipos. Um padrão patente no trabalho destes fotógrafos é a figura da *Madonna* e criança—o ícone do sofrimento puro. O seu trabalho permanece porque enfatiza o drama, a narrativa em primeiro plano e os detalhes expressivos, um paradigma presente na fotografia humanitária e do fotojornalismo (Biro, 2014, p.155).

Numa tentativa de analisar a atração que sentia por certas fotos, Roland Barthes parte de um princípio de aventura para nomear os dois elementos que criam um interesse particular em certas fotos. O primeiro, o *studium*, surge em função do conhecimento do observador. Uma espécie de investimento geral acompanhado da cultura, moral e política, que gera o interesse particular numa certa imagem. O segundo elemento, *punctum*, vem perturbar o campo do *studium*. É ele que “salta da cena, como uma seta, e vem trespassar-me” (Barthes, 2009, p.35).

Ao procurar o *studium*, procuramos a intenção do fotógrafo, o *operator*. Através da nossa cultura descodificamos, compreendemos e discutimos a fotografia na visão inversa de *spectator*. As fotografias que apenas geram interesse, através do *studium*, são classificadas de fotografias unárias, “transformam a realidade sem a desdobrar, sem a fazer vacilar”. No entanto, uma fotografia pode ser marcada por um pormenor que me perturba, o *punctum*. É nessa dualidade que a fotografia me atinge, que lança “o desejo para além daquilo que dá a ver”. Estas imagens “falam alto”, fazem-nos pensar e sentir. Barthes menciona as fotografias de Lewis Hine para introduzir o *punctum*, “uma essência (de ferida), o que não pode transformar-se, mas apenas repetir-se sob as espécies da insistência (do olhar insistente )” (Barthes, 2009, p.78).

“Também eu, nas duas crianças deficientes de uma instituição de Nova Jérсия (fotografadas em 1924 por Lewis H. Hine), não vejo de todo em todo as cabeças monstruosas e os horríveis perfis (isso faz parte do *studium*); o que eu vejo, tal como os Negros de Ombredane, é o pormenor descentrado, a enorme gola à Danton do rapaz, a ligadura no dedo da rapariga. Sou um selvagem, uma criança — ou um maníaco; ponho de lado todo o saber, toda cultura, abstenho-me de ser herdeiro de um outro olhar” (Barthes, 2009, p.60).

Neste sentido, a fotografia documental e o fotojornalismo aliam-se ao conceito de *punctum* de Barthes, como explica Susan Sontag, o objectivo destas fotografias é prender a atenção, assustar, podemos dizer *ferir*.

*“Cite the most famous photograph taken during the Spanish Civil War, the Republican soldier “shot” by Robert Capa’s camera at the same moment he is hit by an enemy bullet, and virtually everyone who has heard of that war can summon to mind the grainy black-and-white image of a man in a white shirt with rolled-up sleeves collapsing backward on a hillock, his right arm flung behind him as his rifle leaves his grip—about to fall, dead, onto his own shadow. It is a shocking image, and that is the point. Conscripted as part of journalism, images were expected to arrest attention, startle, surprise”* (Sontag, 2002).

Entendemos o “olhar” do fotógrafo como a posição dominante da interação fotográfica. A composição, o ponto de vantagem (ângulo ou ponto de vista), a nitidez e profundidade de foco, o equilíbrio de cores, o enquadramento e outros elementos de estilo são em parte o resultado das escolhas de visualização feitas pelo fotógrafo (Lutz & Collins, 1991, p.137). No entanto, podemos argumentar que a posição dominante na fotografia humanitária é partilhada, pelo fotógrafo e a organização, pois o assunto da fotografia, o ambiente e o estilo são definidos institucionalmente e não pelo fotógrafo contratado. A organização tem o poder de escolher uma parte do olhar do fotógrafo, manipulá-lo e até alterar o significado através do texto que o acompanha.

De forma a compreender o “olhar” do fotógrafo, a procura constante do *punctum* e a complexidade das escolhas éticas com que se confronta, procedemos a uma entrevista a Gabriela Vivacqua, fotógrafa do PAM entre 2017 e 2020 no Sudão do Sul.

### 3.4.1 Entrevista: Gabriela Vivacqua

*Gabriela Vivacqua Borges de Barros, nascida e criada no Rio de Janeiro, Brasil, formada em direito e pós-graduada em Fotografia e Imagem, tem trabalhado em África nos últimos 5 anos, em projetos humanitários de instituições da ONU como a Organização Internacional para as Migrações (OIM) e o Programa Alimentar Mundial das Nações Unidas (PAM).*

Gabriela, fotógrafa do PAM entre 2017 e 2020 no Sudão do Sul, vê a fotografia como “uma forma de ligação com o outro, com respeito e empatia, uma forma de ligar diferentes realidades.” Quando fotografa, procura um misto de detalhes, sendo que o mais importante é essa “ligação mágica com a pessoa fotografada, é uma forma de me ligar comigo mesma, enquanto me ligo com o mundo da pessoa”, diz Gabriela. São momentos de ligação, mágicos, que acontecem espontaneamente.

Quando falamos em “tirar” uma fotografia, reconhecemos a afinidade entre a fotografia e a violação de privacidade. A Gabriela procura primeiramente estabelecer uma relação de confiança, “compreender a história da pessoa, os desafios que ultrapassou para agora estar ali”.

Em termos técnicos, a sua fotografia tem uma luz e cores muito próprias, “combinações de cor que me atraem, além de texturas, como fumo e água”. Tem bem presente a escolha no enquadramento porque “tudo foi escolhido para além do foco central, tudo passa uma mensagem, por isso essa escolha é pessoal do fotógrafo. Vem de dentro e move-te”.

A mensagem da Gabriela é uma de resiliência, força e esperança. “Foco-me não nos problemas e dificuldades, mas na esperança. Não faz sentido fotografar pessoas em dificuldade, com histórias delicadas. Eu escolho o ângulo da esperança e da força. Escolho mostrar mulheres que passaram por muita coisa, mas que se apresentam com um sorriso na cara e enfrentam as suas dificuldades de cabeça erguida”.

Entramos no detalhe da fotografia da *mãe e criança*, preponderante no trabalho de Gabriela que afirma que o “foco é sempre na mãe pois a criança não tem como contar a sua história. A criança é uma extensão da mãe e faz parte da sua história”.

A história de Gabriela na fotografia começou como um escape, mas acabou como uma forma de viver, e de se conhecer “através do *outro*, como pessoa e mulher.”



Figura 5: Deborah Nyakueth, 28, escaped her home in Leer village, making her way through the impenetrable swamps of Sud and arriving safely to Nyal village, where thousands of other displaced people are seeking shelter from the conflict engulfing South Sudan. South Sudan, Nyal (Unity State), 15 January 2020, WFP/Gabriela Vivacqua

### 3.5 *Spectator*

*“Photographs of atrocity may give rise to opposing responses. A call for peace. A cry for revenge. Or simply bemused awareness, continually restocked by photographic information, that terrible things happen.”* (Sontag, 2003, p.9,10).

A fotografia permite ao observador permanecer em controlo, observando à distância, como um *voyeur*. “A lente, esse olho supostamente imparcial, permite todas as deformações possíveis da realidade, dado que o carácter da imagem é determinado pela forma de ver do fotógrafo e as exigências das suas comissões. Portanto, a importância da fotografia não reside apenas no fato de ser uma criação, mas, acima de tudo, de ser um dos meios mais eficazes de conservar as nossas ideias e influenciar o nosso comportamento” (Freund, 2006, p.8).

O mundo do *spectator* não se mistura com o mundo da fotografia, a única correlação é a imagem que existe. O sujeito da fotografia, o local, a cultura e a representação, tudo leva ao outro de um mundo distante. A fotografia é o meio que torna real estes locais, mas temos de ponderar se a ubiquidade destas fotografias não alimenta apenas a convicção da inevitabilidade da tragédia nestes mundos distantes. Confrontados com estas imagens, é importante analisar não só a imagem em si, mas como é vista pelo *spectator*.

A partir do início do século XX, a fotografia é parte integrante da mobilização de recursos e atenção mediática para as organizações humanitárias. Os apelos mediáticos humanitários surgem como uma nova forma de jornalismo, com foco na investigação, reportagem e histórias de interesse humano.

Kevin Rozario<sup>17</sup> defende que o humanitarismo moderno é de facto “uma criação da cultura de massas sensacionalista”, onde o *spectator* é tratado e cortejado como um consumidor e as organizações seguem as técnicas de “departamentos de publicidade profissional e apelos emocionais de manipulação” (Rozario, 2003, p.418).

Embora as organizações insistam em usar a fotografia como técnica de angariação de fundos, esta noção enraizada nos departamentos de comunicação humanitários é raramente alvo de estudo formal (Dyck & Coldevin, 1992, p.572), particularmente qual o tipo de imagem a usar, ou seja, aquelas que evocam emoções “positivas” agradáveis, como alegria e aceitação, versus aquelas que evocam emoções “negativas” dolorosas como raiva e nojo.

De forma a concluir se a fotografia é na realidade um elemento crucial na angariação de fundos, e qual o tipo de imagem que apresenta mais resultados, Evelyne Dyck e Gary Coldevin conduziram um estudo em 1992<sup>18</sup> a partir de uma comparação de três apelos humanitários: 1) apenas texto, 2) texto e imagem “positiva”, 3) texto e imagem “negativa”.

Ao contrário da suposição generalizada, o grupo de contribuidores sem fotografia teve a maior taxa de resposta e uma contribuição financeira média maior do que a do grupo de fotografia negativa. Os resultados indicam que, embora as fotografias no geral não tenham um papel tão relevante no apelo à angariação de fundos, a fotografia positiva teve um efeito significativamente mais favorável na resposta do contribuidor (tanto em termos quantitativos quanto práticos) do que a fotografia negativa.

---

17 Rozario, K. (2003). “Delicious Horrors”: Mass Culture, The Red Cross, and the Appeal of Modern American Humanitarianism. *American Quarterly*, 55(3), 417-455.

18 Dyck, E. J., & Coldevin, G. (1992). *Using positive vs negative photographs for third-world fundraising*. *Journalism Quarterly*, 69(3), 572-579. Os autores trabalharam com a World Vision Canada, uma organização de ajuda humanitária e desenvolvimento. Os sujeitos analisados foram retirados da lista de doadores da organização para criar três grupos de mais de 15.000 pessoas cada. Cada grupo recebeu cartas de angariação de fundos sem imagem, com imagem “positiva” e com imagem “negativa”. As variáveis dependentes incluíram a taxa de resposta e a quantidade de dinheiro doada.

Os autores concluem que embora a emoção seja um fator relevante na angariação de fundos, a decisão final na doação é guiada pela lógica, ou seja, pelos factos contidos na mensagem: qual é o problema? Qual é a solução para a qual estou a contribuir?

Indo mais longe, os autores discutem a possibilidade de as imagens retirarem o foco da mensagem informativa. Esta *teoria da distração* pode explicar ainda mais os níveis de resposta semelhantes de grupos sem e com fotografia, bem como a razão porque muitos inquiridos nos grupos com fotografia valorizavam imagens, enquanto aqueles no grupo sem fotografia (onde o apelo era talvez mais objetivo sem uma imagem “distrativa”) mais frequentemente sugeriram que as fotos não são relevantes, pelo menos na medida em que as organizações supõem (Dyck & Coldevin, 1992, p.578).

Embora as imagens não sejam relevantes no aumento da persuasão neste estudo, a suposição de que imagens positivas evocam mais reações positivas do que imagens negativas foi apoiada pelos níveis de contribuição financeira, bem como pelas respostas ao questionário. Os inquiridos de grupos positivos, por exemplo, ofereceram comentários de natureza mais afirmativa do que os respondentes de grupos negativos. Este resultado afirma que a informação pode afetar as atitudes em relação a uma mensagem de tal forma que qualquer informação associada a um estímulo negativo será igualmente percebida de forma negativa (Dyck & Coldevin, 1992, p.578).

O que sabemos ou acreditamos afeta a forma como vemos, estabelecendo uma relação dinâmica que começa com a visão e reconhecimento, mas se desenvolve num sistema no qual a nossa experiência altera a forma como vemos as coisas (Berger, 1972, p.8). A sociedade ocidental está impregnada com a ideia de caridade missionária na ajuda às “pobres vítimas” do sul global. Após a Segunda Guerra Mundial, a imagem da mulher e criança torna-se a representação ideal dos problemas do “terceiro mundo”. Ao posicionar o *spectator* ocidental como salvador destas mães e crianças em sofrimento, o discurso mistifica e reverte as relações de poder estabelecidas, como se a única ação possível fosse usar todos os meios—militares, políticos e económicos—para salvar as pobres vítimas (Briggs, 2003, p.198).

### 3.6 Referente

*“In the visual arts, perhaps not even Christ has had so eminent a role as she, and in certain periods images of the Mother indeed oustrip those of her Son both in quantity and creative originality”* (Verdon & Rossi, 2005, p.5).

Partindo da premissa de Barthes<sup>19</sup> que “uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa),” esta análise foca-se na mãe representada. Analisam-se elementos culturais, emocionais e visuais para estudar não só como são representadas as mães no mundo humanitário, mas como se tornaram visíveis, como foram trazidas a público.

“A Foto-retrato é um campo de forças fechado,” que transforma o sujeito em objeto. Nela, o referente é simultaneamente aquele que julga ser, aquele que gostaria de ser, aquele que o fotógrafo julga ser e aquele de quem o fotógrafo se serve para exhibir a sua arte (Barthes, 2003, p.21,22). O que julgamos nós das mães fotografadas? Elas vivem em contextos de conflito e violência e em áreas afetadas por desastres naturais extremos. Muitas cresceram em circunstâncias precárias e são muitas vezes a responsável primária da família. São sobreviventes, existem e resistem. Estes sentimentos passam na fotografia humanitária? Ou a nossa visão foi deturpada para apenas associar a sua imagem a sofrimento e impotência? A maioria das mulheres retratadas tem provavelmente mais do que um filho, mas são seletivamente fotografadas com apenas um, bebé, ao colo. Esta é uma escolha do autor. A nossa visão desta mulher seria diferente se ela fosse retratada com os seus 5 filhos?

No contexto humanitário, assim que uma causa é identificada, a expectativa é que seja documentada através da representação do sofrimento humano de forma a obter a resposta desejada, a atenção pública e fundos monetários (Fehrenbach & Davide, 2015, p. 6).



Figura 6: Campanha PAM “Women are hungrier”, Abril-Junho 2021

19 Barthes, R. (2009). *A câmara clara*. Edições 70.



Figura 7: *Veiled Woman Holding an Infant*, século XX AC estátua de terracota encontrada em Aleppo, Síria

A noção de pobreza, fome ou necessidade de países subdesenvolvidos, evoca certas imagens estereotipadas, tais como uma mãe segurando uma criança visivelmente subnutrida, “uma *Madonna* e Criança traumatizada e secularizada” (Briggs, 2003, p.179), possivelmente com a cabeça coberta, olhando para a criança ou talvez para a câmara com olhos fundos (Figura 6).

A imagem da mãe e criança evoca fortes sentimentos de amor e proteção. Já no período Paleolítico, os humanos criavam ícones da imagem de mulheres. Fertilidade, sexualidade e vida estão presentes nestas pequenas estatuetas esculpidas à mão (Figura 7). Na verdade, a forma feminina permaneceu parte integrante da maioria das culturas ao longo da história.

Com o ímpeto do Cristianismo, surge o ideal de pureza da mulher: *Theotokos*, portadora de Deus, o ícone da mãe sagrada, “*the personal expression of a love so all-embracing it elevates and purifies other relationships, opening them to the Holy*” (Verdon & Rossi, 2005, p.30). Uma nova representação da figura maternal, transformando os ícones de fertilidade numa versão maternal idealizada, a “Virgem com o menino”.

A representação mais antiga da Virgem *Galaktotrophousa*, a “Virgem do Leite”, é encontrada num fresco do século III na catacumba de *Priscilla*, Roma (Figura 8). Uma representação realista, influenciada pela estética helenística, “*in a time when religion had not yet become a dogma and no system of iconography had had time to fetter the mind of the artist by a thousand conventionalities. It would certainly be hopeless to try to discover the genesis of such a type; it must have been taken directly from life, from that everyday life which gave the artists innumerable opportunities to observe similar scenes*” (Lasareff, 1938, p.28).



Figura 8: *Virgem Galaktotrophousa*, a “Virgem do Leite”, encontrada no século III na catacumba de *Priscilla*, Roma

A popularidade da *Madonna* como objecto individual de devoção “*apparently began only in the fifth century with the appearance of apocryphal versions of her life, interest in her relics, and the first churches dedicated to her name, for example, S. Maria Maggiore in Rome*” (Osborne, 1981, p.303). À medida que a fé cristã crescia em tamanho e importância, no final do século XV surge a procura por imagens devocionais em capelas e santuários particulares, “*Madonna and child were now within the reach of people with modest means. The decreased distance between the observed and the observer allowed young mothers to easily identify with the Madonna*” (Mott, 1993, p.4).

Tal como a *Madonna* tem o papel de mediadora entre Deus e o homem, como receptáculo da criação da espécie humana, no século XVIII a mulher é o elo entre a criança e o marido. Sedutora mas virtuosa, a esposa serve o marido e a criança. O objetivo da educação de uma mulher era encontrar realização pessoal e emocional por meio dos seus deveres de esposa e mãe.

No início do século XIX, o tema “mãe e criança” tornou-se popular entre os artistas impressionistas (Matthews, 1998, p.72). Mary Cassatt, a pintora da “família santa moderna” (Matthews, 1998, p.76), retrata o relacionamento entre mãe e criança como uma parte significativa da vida quotidiana, transferindo o papel de ícone estéril de redenção e fertilidade para uma relação de importância social. Cassatt transforma o ícone idealizado de mãe e criança numa mãe de carne e osso e um bebé vivo e sensível. O foco principal é a fase de apego como um ponto crítico no desenvolvimento da criança em que a mãe é vista como uma presença confiável e constante que protege o seu crescimento.

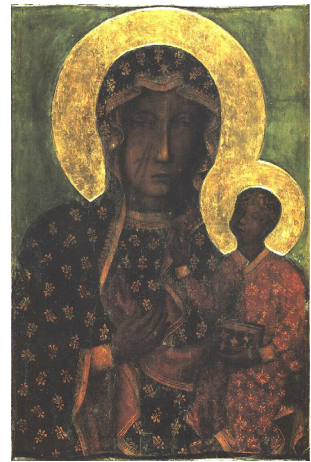


Figura 9: *Black Madonna of Częstochowa*, século XIV Polónia



Figura 10: *Baby Reaching for an Apple*, Mary Cassatt, Oils and Pastels, by E. John Bullard, Watson-Guption Publications, New York in cooperation with the National Gallery, Washington, D.C., 1972



Figura 11: *The Sacrifice*, Kathe Kollwitz 1922

Embora Kathe Kollwitz tenha nascido na Europa e vivido essencialmente na mesma época que Mary Cassatt, a sua experiência de vida foi bem diferente. Kollwitz nasceu em 1867, viveu duas guerras mundiais, sofreu a perda de um filho e um neto em cada guerra, e morreu em 1945 na Alemanha. Na arte de Kollwitz a mãe e a criança vivem rodeadas de morte. Ela reformulou o símbolo bíblico e religioso da *Pietà* para o povo, tornando real uma dor universal do “ponto de vista materno”. O trabalho de Kollwitz deriva das suas reações como mãe num mundo inseguro e injusto, um paralelo óbvio nas mães retratadas pelo PAM. São mães rodeadas de violência, destruição e fome.

Em 1936, Dorothea Lange produziu uma das representações mais conhecidas da Depressão, a “mãe migrante” (Figura 12). É a história de duas crianças agarradas à mãe magra e cansada, que as segura, assim como a um bebê, no seu colo; ela desvia o olhar da câmara, um olhar que transmite uma dureza sombria e uma perplexidade absoluta e confusa sobre a precária situação em que se encontrava. A imagem tornou-se um ícone da época, a representação de um país de trabalhadores árduos em necessidade.

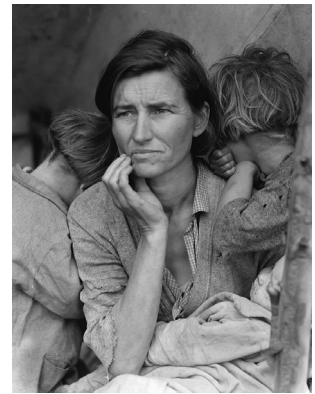


Figura 12: *Migrant Mother*, Nipomo, Califórnia, 1936. Dorothea Lange

A composição da fotografia apresenta a mãe como um abrigo para a criança. A imagem da criança é usada como uma vítima ideal, indefesa, vulnerável e impotente perante as ações de adultos. Por outro lado, a imagem da mãe é usada como vítima colateral, igualmente vulnerável e impotente, mas não isenta de culpa. Estas imagens descontextualizadas resultam na criação de estereótipos e, neste caso específico, de estereótipos de gênero. Perpetua-se a visão de uma mulher—e mãe—fraca, vulnerável e sem escolhas.

No estudo “*The Discourse of Global Compassion: The Audience and Media Reporting of Human Suffering*”,<sup>20</sup> Birgitta Höijer argumenta que as organizações humanitárias apelam ao discurso da compaixão ao retratar o sofrimento humano. A compaixão global traduz-se em “sensibilidade moral ou preocupação com estranhos remotos de diferentes continentes, culturas e sociedades” (Höijer, 2004, p.514). Além disso, as vítimas ideais são aquelas consideradas impotentes e passivas, como mulheres, crianças e idosos.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial na Europa e a crescente pressão para o envolvimento dos EUA - pressão aplicada em parte por editores de jornais e fotógrafos dos EUA - encontramos mães e crianças a ocupar as páginas dos jornais norte-americanos, figuras diretamente precursoras da fotografia humanitária moderna.

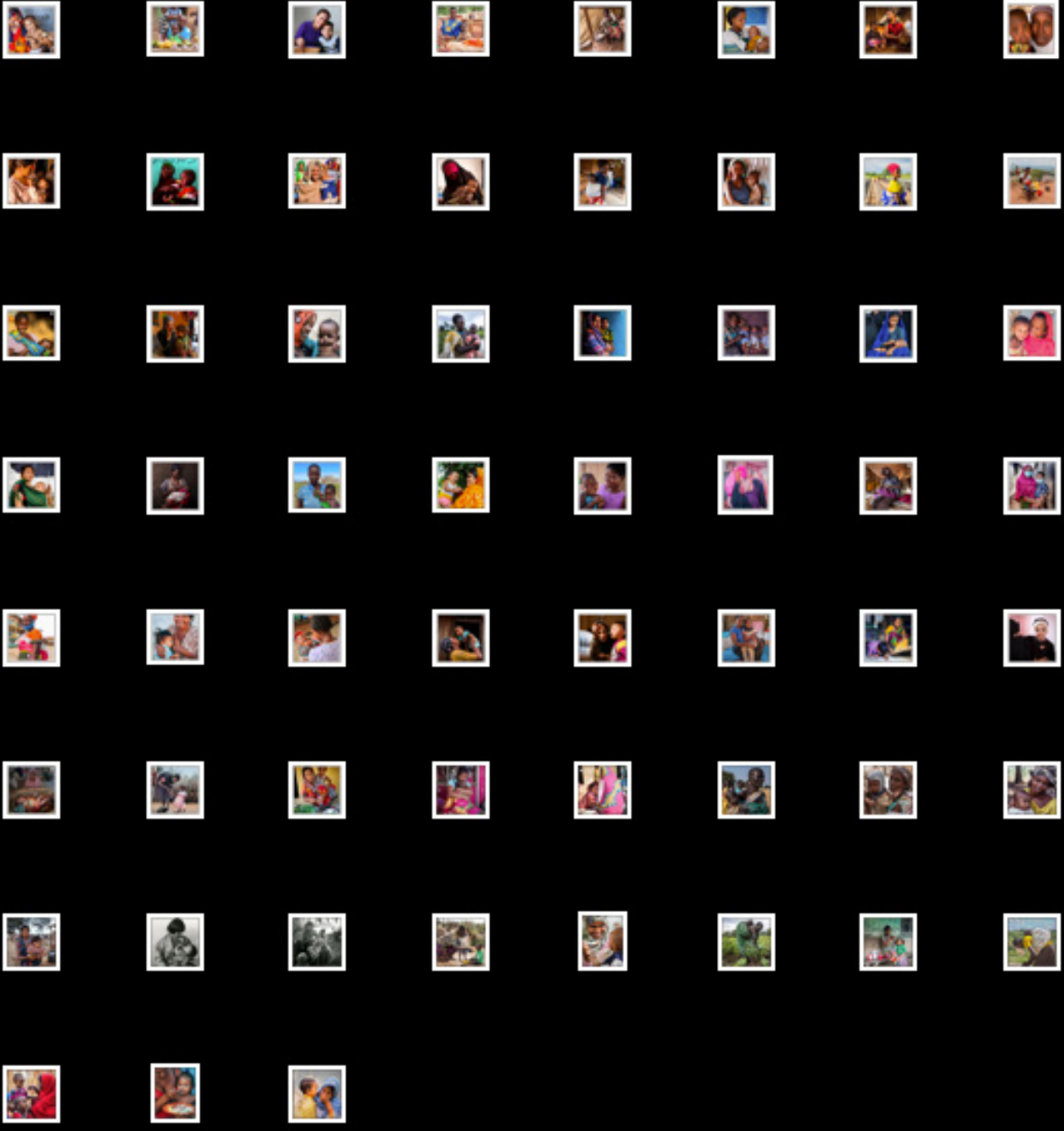
---

20 Höijer, B. (2004). *The Discourse of Global Compassion: The Audience and Media Reporting of Human Suffering*. Media Culture Society, 26. O estudo de Höijer é baseado nas reações do público sueco ao sofrimento, medindo a extensão da compaixão com base no sexo e na idade. Sentimentos de pena, tristeza e raiva são as emoções mais comuns.

A representação da *Madonna* é eficaz porque se baseia nos valores culturais associados à estabilidade familiar e social. Fundamentalmente, o conceito de que o cuidado materno é necessário para a sobrevivência da família. O apelo ao bem-estar subjacente a essas imagens é, portanto, um apelo para ajudar as mães a preservar suas famílias. As imagens pedem para aliviar as necessidades imediatas da mãe, em vez de exigirem mudanças políticas ou económicas (Kozol, 1988, p.2).

Na década de 1950, a imagem da mãe e criança surge como meio de mobilização da piedade e ideologias de ajuda humanitária. Com o uso massivo e repetitivo desta representação, as organizações humanitárias contribuíram para a sua normalização como símbolo de fome e necessidade na cultura contemporânea (Briggs, 2003, p.193).

*“Each culture or society organizes mothering, pregnancy, birth, and child care to fit the economics, religion, and scientific beliefs of that time and place. Moreover, whatever the pattern or structure, the emotional origins of the Madonna and child configuration lie within themes of survival, potency and mortality”* (Van Buren, 1989, p.1).



## 4. Trabalho de campo

### 4.1 Metodologia

No contexto da investigação, pretende-se responder às questões: **as imagens analisadas seguem uma convenção visual que perpetua a disseminação do conceito de *outro*? Como mudaram, ou persistiram, ao longo do tempo? Que tentativas foram feitas de forma a regular o imaginário humanitário?** De forma a responder às questões propostas, o processo metodológico, de paradigma qualitativo e quantitativo, constituiu-se como um passo importante na recolha dos dados mais relevantes e adequados na identificação de respostas. O conjunto de métodos adotados pressupõe entrevistas<sup>21</sup> e uma análise de conteúdo quantitativa e qualitativa de imagens. Procuramos identificar padrões, semelhanças e irregularidades relacionadas com a representação cultural e representacional das práticas da fotografia humanitária do PAM.

A análise de conteúdo é um método empiricamente fundamentado, exploratório no processo e preditivo ou inferencial na intenção (Krippendorff, 1). Apesar de parecer contraproduzitivo reduzir estas imagens a uma seleção de categorias, a quantificação não substitui uma análise qualitativa. O que se pretende é analisar padrões que possam passar despercebidos numa observação casual na plataforma *Instagram* em conjunto com uma interpretação qualitativa que garanta replicabilidade e validade dos dados obtidos. A evolução da análise de conteúdo, segundo Krippendorff, permite-nos compreender os elementos simbólicos das imagens como parte integrante de um contexto cultural.

---

<sup>21</sup> De forma a manter imparcialidade e a integridade do discurso da organização e das pessoas entrevistadas, transcrevemos as entrevistas na língua original.

Este estudo não pretende analisar o espectro visual do PAM, mas considera em detalhe as imagens de mães nos países onde este atua, especificamente através da rede social *Instagram* e publicações anuais regulares disponíveis na plataforma web [www.wfp.org](http://www.wfp.org).

Desta forma, as imagens analisadas foram selecionadas da conta principal do Programa Alimentar Mundial na plataforma *Instagram*<sup>22</sup> no dia 26 de Fevereiro de 2021. Das 525 publicações, foram selecionadas 59 fotografias, onde o objecto fotográfico é a representação da mãe e da criança. A data de publicação das imagens estende-se entre 2016 e 2021 em 18 países, apesar de nem todos os itens apresentarem informação de localização. Posteriormente, foram analisados os relatórios anuais do Programa Alimentar Mundial entre 1997 e 2019.<sup>23</sup> Em 19 publicações encontram-se 44 imagens de mães e crianças.

As imagens foram classificadas não apenas pelo conteúdo, mas também em termos de contexto e estilo visual. Ou seja, não foram identificados apenas os elementos da imagem em si (por exemplo, mãe e criança), mas também o contexto em que os sujeitos aparecem (por exemplo, mulheres retratadas no exterior ou em espaços do PAM *versus* mulheres retratadas no próprio lar). Posteriormente, formularam-se categorias de codificação nas quais se tentam explicar essas distinções. Uma parte importante da análise inclui o registo de informações de textos escritos e legendas que acompanham a fonte da imagem e quaisquer reivindicações feitas sobre o assunto retratado (por exemplo, a localização, o nome da mulher retratada). Frequentemente, as fotos que acompanhavam campanhas de comunicação não faziam referência à localização ou identidade da mulher retratada, ela torna-se apenas o acompanhamento visual da mensagem de mobilização.

---

22 <https://www.instagram.com/worldfoodprogramme/> Acedido a 26 de Fevereiro de 2021

23 [https://www.wfp.org/publications?f%5Bo%5D=publication\\_type%3A2149](https://www.wfp.org/publications?f%5Bo%5D=publication_type%3A2149) Acedido a 26 de Fevereiro de 2021

Toda a codificação foi feita através de um conjunto abrangente de 59 fotografias da conta *Instagram* do PAM. As categorias formuladas foram baseadas numa revisão de fotografias humanitárias, em publicações e redes sociais, não só do PAM, mas também de agências da ONU como a UNICEF, OMS e agências não-governamentais como os Médicos Sem Fronteiras. Em seguida, foram codificadas 59 fotografias independentemente e isoladamente.

As diferentes categorias foram selecionadas de forma a diferenciar situações em que a mãe é fotografada: 1) atividade da mãe - ativa ou passiva 2) corpo - ela está saudável, sim ou não, 3) qual a emoção dominante: alegria, tristeza, raiva, neutra e 4) condições ambientais - campo de refugiados, casa, mercado, edifício PAM ou local indeterminado. Além disso, analisou-se a generalização da imagem, ou seja, 5) a mulher retratada é identificada: sim ou não.

Foi realizada igualmente uma consulta e leitura de bibliografia<sup>24</sup> cujos conteúdos são relevantes ao tema em estudo e enquadram teoricamente a abordagem, explorando a representação da figura mãe e criança e a evolução da fotografia humanitária por três prismas, o do sujeito (mãe), do autor e do observador.

---

24 De forma a manter imparcialidade e a integridade das citações recolhidas, mantivemos a língua original da edição utilizada.

## 4.2 Resultados

É visível uma evolução da etnografia visual do PAM numa análise dos relatórios anuais (de 1997 a 2019) e da conta *Instagram* (de 2016 a 2021) de uma narrativa de sofrimento para uma narrativa de resiliência. Nas publicações mais antigas encontramos imagens de sofrimento (Figura 14), imagens onde o humanitário é o foco (nomeadamente com uma criança ao colo) (Figura 13), vemos corpos pouco saudáveis e imagens de pessoas que visivelmente não queriam ser fotografadas e escondem a cara (Figura 15). Por outro lado, na conta *Instagram* vemos pessoas felizes, sorridentes e saudáveis.

As imagens têm cores fortes e marcantes; retratam um indivíduo sorridente, que é a forma mais importante de se atingir a idealização do *outro*, pois é assim que se cria a projeção do *outro* feliz (Lutz & Collins, 1991, p.96). A humanização do *outro* cria um sentido, as pessoas retratadas são reais, são indivíduos, criando uma falsa sensação de proximidade através de expressões faciais e gestos.



Figura 13: World Food Programme Annual Report 2003, 5.



13

Figura 14: World Food Programme Annual Report 2001, 13.

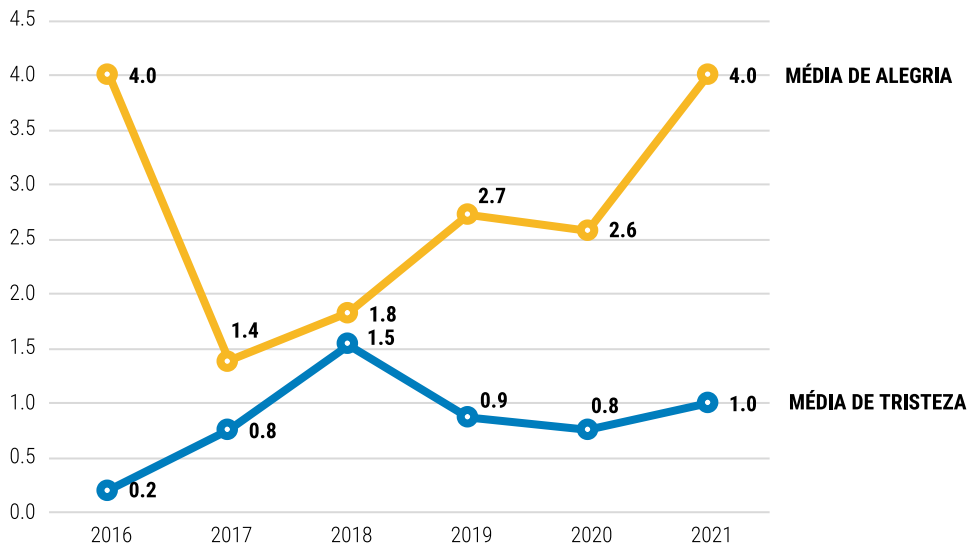


Gráfico 1: Tendência de emoções 2016-2021

A alegria é a emoção mais presente nas fotografias da conta *Instagram* do PAM (Gráfico 1). No entanto, em 2018 o nível de tristeza aproxima-se do nível de alegria. Não existe correlação em termos de localização, as imagens distribuem-se igualmente entre 7 países (Bangladesh, República Democrática do Congo, Etiópia, Malawi, Ruanda, Síria e Uganda), mas é em 2018 que encontramos a única imagem onde é explícita a expressão de tristeza (Figura 16).



Figura 15: Kosovo women in a tent near pagarusa were among 300,000 internally displaced people helped by WFP. *World Food Programme Annual Report 1998*, 28.



Figura 16: Emotions run deep as Fatmeh recalls her final moments in Idlib, a city she used to call “home”. They were in the living room when their neighbourhood came under attack. One hand clutched on the curtain, the other protecting her head, Fatmeh crouched next to the sofa. Her husband, Ahmad, was cradling their son under the table. They held each other until the shelling stopped and escaped Syria that same day. It has been six years since the day Fatmeh and Ahmed left Syria. They found safety in a modest tented settlement in a neighboring country. Their story, their family, makes up for only four of the 5.5 million Syrian refugees worldwide or the 6 million people who were internally displaced. Today, all eyes are on Idlib with tens of thousands of people displaced following violence in the northwest. The UN warned that a full-scale offensive could cause a humanitarian catastrophe involving the tens of thousands of civilians. WFP is ready to support 1 million people for three months in case of mass displacement.

WFP/ [@dinawrites](#)



Figura 17: Mothers and children are at the [heart] of WFP’s work. Swipe through 6 decades of WFP with mothers and children around the [world]. Mothers have a crucial role to play in the fight against hunger. This coming #MothersDay, stand with the millions of vulnerable mums who deserve proper nutrition.

#feedourfuture #worldfoodprogramme #throwback #wfp #mothers #motherslove #nutrition #healthymom #aroundtheworld #mommyandmezz WFP

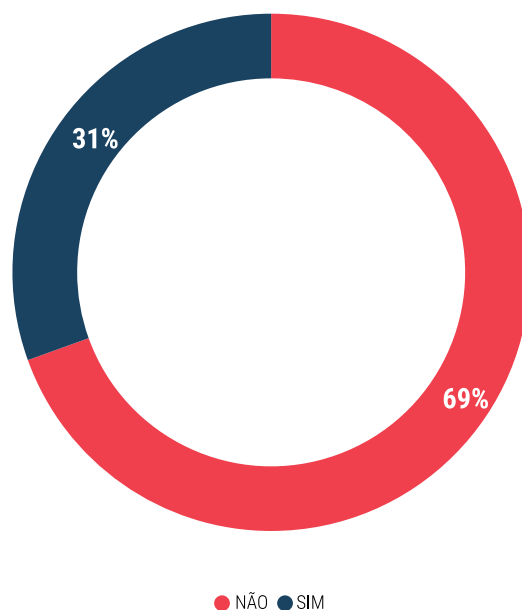


Gráfico 2: Presença de nome da mulher fotografada

A maioria das legendas não contém detalhes específicos sobre o assunto fotografado (nome, idade, nacionalidade, local), as suas histórias ou o conflito que tão profundamente as afetou. No geral, as fotos mostram mulheres vulneráveis, mas capazes, com grande ênfase na alimentação e maternidade, ao mesmo tempo que elimina os contextos individuais e políticos de forma a universalizá-las. Apenas em 18 das 59 imagens analisadas (31%), a legenda apresenta o nome da mulher fotografada e a sua história (Gráfico 2).

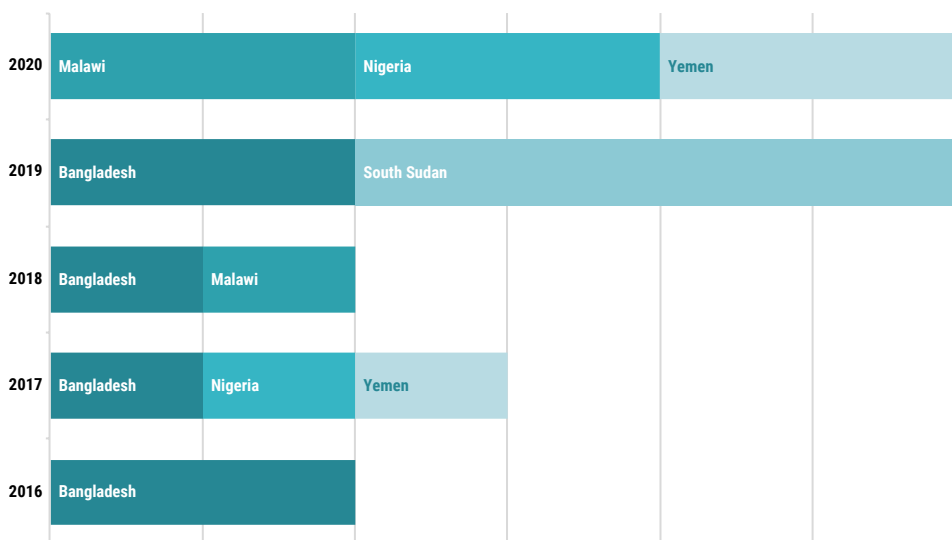


Gráfico 3: Top 5 localização

Das 59 imagens analisadas, 35 são identificadas por localização (Gráfico 3). Entre 2016 e 2020, 17% das mães foram fotografadas no Bangladesh, seguido do Sudão do Sul com 11% e Iêmen, Malawi e Nigéria com 9% cada. No entanto, o Sudão do Sul foi o local de 67% das imagens publicadas em 2019.

Apesar de uma subida de fotografias onde a mãe surge como fonte de alimento, a mãe passiva, que posa para a fotografia, continua a dominar a composição visual (Gráfico 4).

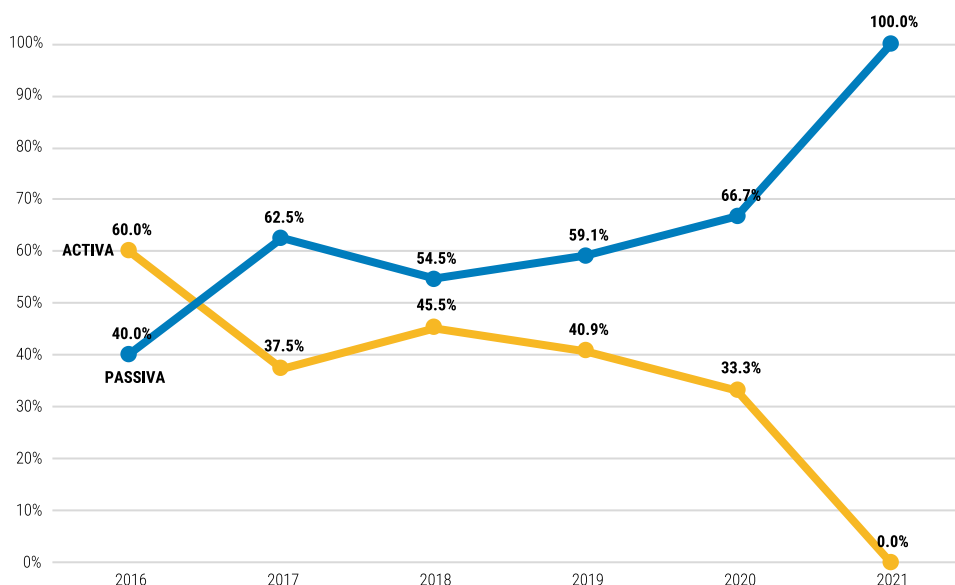


Gráfico4: Tendência da actividade da mãe 2016-2021

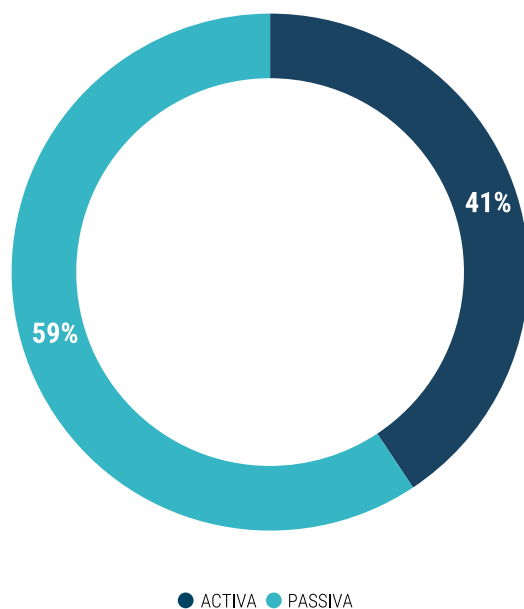


Gráfico 5: Actividade da mãe

Em 59% das imagens a mãe tem uma atitude passiva, posa para a cama com a criança, em 41% surge ativa, maioritariamente como fonte de alimento, a alimentar a criança ou a amamentar o recém-nascido (Gráfico 5).

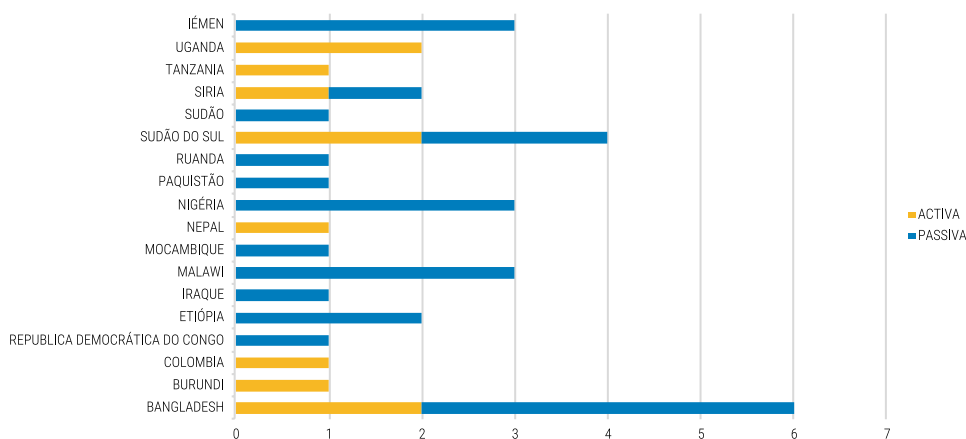


Gráfico 6: Actividade por país

Dos 18 países identificados, apenas 8 mostram a mãe ativa, sendo o Uganda, o Sudão do Sul e o Bangladesh os países onde a mãe ativa é mais presente (Gráfico 6).

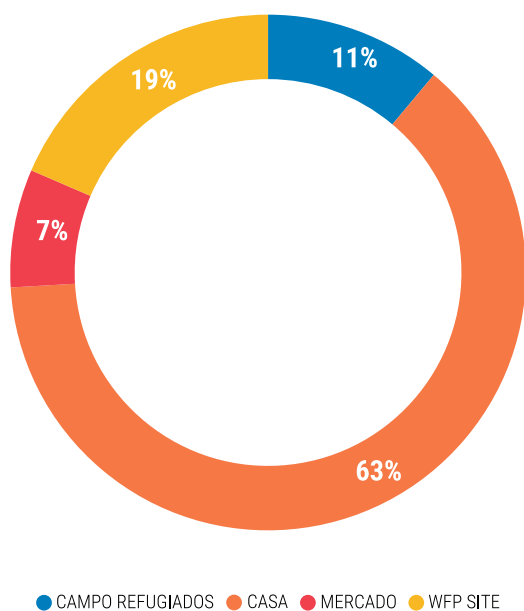


Gráfico 7: Ambiente

Nas 27 imagens onde é possível identificar o ambiente, 63% das mães são fotografadas em casa (Gráfico 7).

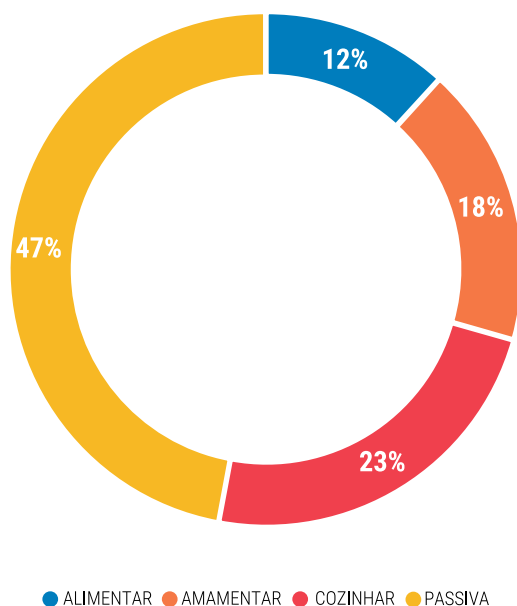


Gráfico 8: Atividade da mãe no ambiente “casa”

Neste ambiente, 53% surge em atividade, a cozinhar, alimentar ou amamentar (Gráfico 8). Vemos uma mulher ativa em 28% das imagens onde é identificada e em 44% em que não é. Em termos de atividade específica, em 80% das imagens onde a mãe surge a cozinhar, ela é identificada (Gráfico 9).

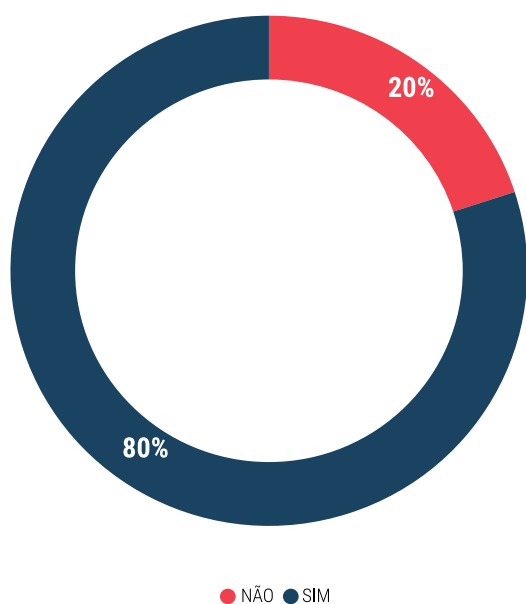


Gráfico 9: Nome versus Actividade “Cozinhar”



Figura 18: “I rarely left the house, I did whatever chores my husband or in-laws asked me to do. Now I am independent,” smiled Sima, a Participant in the Zero Hunger Community Project in Bangladesh. “When I earn money, I can go to the market, buy meat and cook just the way I wish. I don’t need permission from anyone!” Sima’s income, thanks to the #WFP project, is helping to support her family. She has a six-year-old son and dreams of his future. “I want him to study. I want him to be a pilot, doctor or lawyer. He will study and get a good job, then he will get married.” #women #genderequality #india #women Photo:WFP/Ranak Martin



Figura 19: In 2015, [#Ethiopia](#) suffered through one of its worst droughts in decades. More than 10 million people were affected. But unlike in 1984, when drought triggered famine and mass migration, people now received relief and nutrition assistance close to their homes thanks to [#EU](#) funding. [#WhatFoodMeans](#) As drought conditions once again intensify in Ethiopia, [#WFP](#) teams are on the ground and ready to swing into action to help avert another crisis. [@eu\\_echo](#) [#ECHO](#) WFP/Michael Tewelde



Figura 20: Of the 821 million hungry people on the planet, 60% are women. Women are hungrier. For Food. For Equality. For Change. In nearly two-thirds of countries around the world, women are more likely than men to suffer from hunger. Deep-rooted gender norms, conflict and a lack of equal rights trap women in a cycle of disadvantage. But despite enormous obstacles, women are growing crops, delivering medical care, becoming teachers and providing for their families. Their stories of triumph are a reminder the world can be a better place. With equal rights, the World Bank estimates women could add \$160 trillion dollars to the global economy. WFP / Saikat Mojumder

Apenas em 2 imagens identificamos uma mãe subnutrida ou visivelmente não saudável (Figura 19 e 20). Na única imagem (Figura 19) onde é identificada a localização vemos uma mãe na Etiópia em 2017 com a bandeira da União Europeia como fundo, um dos maiores financiadores do PAM.

No início de 2021, em resposta às críticas crescentes que as organizações humanitárias usam a fotografia para explorar o sofrimento de pessoas em situações de crise, o PAM tem-se concentrado cada vez mais em contextualizar imagens e nomear os sujeitos fotografados de forma a contar histórias autênticas e completas que não perpetuam estereótipos. Dos 10 retratos de mães e filhos na conta *Instagram* em 2021, 5 apresentam o nome da mãe na legenda e 8 a localização. As legendas contêm conteúdo que contextualiza as imagens e oferece detalhes pessoais acerca da mãe e criança, as suas histórias e necessidades. As fotografias tendem a ser mais positivas e retratam esperança e otimismo por um futuro melhor para as mães retratadas.

Apesar da ênfase na emoção positiva e uma tendência na representação da mãe ativa e capaz, ainda é óbvia a ilustração da inocência e passividade que leva à necessidade de assistência externa, incluindo através da sobre-representação da mãe e criança.

Nas 525 publicações da conta *Instagram* do PAM,<sup>25</sup> a unidade familiar completa, mãe, pai e criança, é representada apenas seis vezes. A família patriarcal nuclear ocidental, um indicador de estabilidade, é sub-representada, de forma a exponenciar a vulnerabilidade, retratando a mãe como necessária, mas não suficiente para sustentar uma família estável.

Em Março de 2021, o PAM publicou “*Story & Image Framework: Guidance for ethical depiction at WFP*”, um guia com o objetivo de “*portray people as fully-rounded, multi-faceted human beings, rather than simply ‘beneficiaries’, ensuring we continue to move away from old-fashioned stereotypes of those the organization serves*”, incluindo processos definidos na obtenção de consentimento informado. O documento foca-se na disseminação de imagens de fome extrema, a forma como os alimentos são distribuídos e como os próprios membros da organização são representados de forma a evitar a representação do “salvador branco”.

## 5. Conclusão

A persistência contemporânea na representação fotográfica do sofrimento, embora instigada pela procura por histórias humanas sensacionalistas, está alicerçada no ideal de universalismo moral. Esta escolha é legitimada pelo pressuposto de que a imagem fotográfica tem a capacidade moral de despertar compaixão e construir laços de responsabilidade mútua e solidariedade que unem as pessoas, independentemente das suas características e atributos sociais. A fotografia reforça e ajuda a desenvolver novas posições morais, mas não pode, por si mesma, criá-las. Na verdade, enquanto as suposições convencionais da filosofia moral continuarem a ser tomadas como certas, imagens da dor e da morte de pessoas distantes são usadas para enfatizar a afirmação de verdade de qualquer texto como representações não mediadas da realidade objetiva. O paradoxo da iconografia do sofrimento é que a tentativa de fazer o bem acaba por desmoralizar e desumanizar as próprias pessoas que as organizações humanitárias se comprometeram a ajudar (Laat & Gorin, 2016, p.16).

Podemos concluir que a evolução do olhar humanitário do PAM deixou para trás a convenção das imagens de sofrimento como estratégia de persuasão e resposta emocional, seguindo agora uma estratégia visual de inspiração e empatia focada na autenticidade, através das vozes das pessoas que representa. No entanto, este ímpeto em exaltar a resiliência das pessoas afetadas por crises humanitárias não é novo. Já no início do século XIX, em contraste com a retórica moral cristã da altura, Jennie Fuller, ela própria uma missionária cristã, criticava a disseminação de imagens paternalistas que mostravam os Estados Unidos da América como o protetor de pessoas “ignorantes”. Fuller ia mais longe ao afirmar que as imagens agravavam a percepção de disparidades e diferenças ao invés de cultivarem um sentimento de empatia. As publicações da *Christian and Missionary Alliance*, à qual Fuller pertencia, mostravam, por outro lado, imagens de pessoas autónomas e capazes. Um espelho das referências visuais que encontramos agora nas publicações do PAM.

Apesar do esforço na direção certa, na elaboração de um guia de princípios éticos e na promoção da fotografia digna das pessoas em crise, não é um passo totalmente eficaz, pois enfatiza a necessidade de contexto. Uma das falhas deste tipo de documentos deontológicos, no contexto da fotografia humanitária, é assumir que os princípios delineados podem ser aplicados nos variados contextos em que o fotógrafo atua, incluindo a suposição de que o fotógrafo controla o ambiente (Nissinen, 2015, p.316). Além disso, descartam a interação *in situ* entre o fotógrafo e o sujeito e a influência do ambiente e contexto na tomada de decisão e considerações éticas.

A evolução do olhar humanitário de evocação de emoções negativas para emoções positivas apenas alimenta uma homogeneidade visual na prática da fotografia humanitária. A dicotomia visual positiva/negativa continua a perpetuar uma simplificação das mensagens visuais humanitárias, tornando os sujeitos fotografados num símbolo das narrativas das organizações. O resultado é um horizonte plano e estreito de representação que perpetua imagens previsíveis de vítimas ou destinatários gratos pela ajuda (Nissinen, 2015, p.317). Além disso, esta polarização descarta todo o contexto político, económico e social do ambiente em questão e limita o potencial do meio em si.

A retórica humanitária tem o poder de estimular a reflexão sobre as causas das situações que apresenta, mas este objectivo não pode ser atingido à custa do exotismo de *outros* distantes, e da perpetuação de relações de poder onde a vítima é um receptor passivo da ajuda da heroica organização humanitária. A natureza das causas da insegurança alimentar tornou-se mais complexa, mas o PAM evitou e continua a evitar explicar o contexto político multilateral que afeta diretamente as mães fotografadas. Isso resulta numa simplificação excessiva dos factores que facilita e financia a perpetuação do envolvimento ocidental em países com programas do PAM.

Ao ignorar o contexto e considerar todas as crises como essencialmente homogêneas, promove-se a noção de que as nações ocidentais e as organizações internacionais compreendem e são capazes de resolver todas as crises, independentemente da sua complexidade e diferenças.

O inventário visual do PAM continua a retratar mulheres e crianças como vítimas passivas, indefesas e necessitadas de ajuda externa. A seleção da representação de mulheres e crianças pode ser vista como um incentivo à continuação dos discursos coloniais de comunidades matriarcais e infantilizadas do Sul global. Espero que esta dissertação seja um precursor do estudo da procura por alternativas na comunicação e imagética humanitária, particularmente de como mobilizar a atenção mediática e os fundos necessários na ausência de estereótipos.

Sabemos que o sofrimento existe, sabemos que o confronto com esse sofrimento é muitas vezes necessário para criar uma reação, mas não haverá uma forma de contar a história destas pessoas com dignidade, sem recorrer a imagens quase pornográficas? Porque este fascínio contemporâneo pela dor e sofrimento é essencialmente pornográfico, como afirma Sontag, *“all images that display the violation of an attractive body are, to a certain degree, pornographic”* (Sontag, 2003, p.95).

## 6. Anexos

### 6.1 Questões de entrevista

1. O que significa para si o termo “fotografia humanitária”?
2. Do seu ponto de vista, o que constitui uma boa imagem? Que detalhes acredita que fazem as melhores fotografias? Como foca o seu trabalho nesses detalhes?
3. Como captura vida, alegria e dignidade nas pessoas que fotografa?
4. Como evitar a fotografia exploradora em lugares de dor e pobreza?
5. Existe o perigo de que as fotografias se tornem um clichê, o que torna a especificidade de cada situação e a experiência de cada indivíduo efetivamente visíveis?
6. Como fotógrafa, o que pode fazer para registrar histórias e experiências de forma a refletir a perspectiva da pessoa fotografada?
7. O que, em sua opinião, é mais importante considerar ao tirar fotos de retratos de mães e filhos?
8. Pode falar sobre um exemplo específico de uma foto que tirou e a “história por trás”?
9. Qual foi a missão mais desafiadora da sua carreira?
10. Quais são as suas maiores influências na fotografia?

## 7. Bibliografia

- Ali, S. R., James, D., & Vultee, F. (2013). *Strike a Pose: Comparing Associated Press and UNICEF Visual Representations of the Children of Darfur*. *African Conflict and Peacebuilding Review*, vol. 3, no. 1, 2013, pp. 1-26.
- Baeza, P. (2007). *por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL.
- Barthes, R. (2009). *A câmara clara*. Edições 70.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books.
- Biro, M. (2014). *Documentary Photography*. (M. Kelly, Ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 5, 151-155.
- Briggs, L. (2003). *Mother, Child, Race, Nation: The Visual Iconography of Rescue and the Politics of Transnational and Transracial Adoption*. *Gender & History*, vol. 15, no. 2, 179-200.
- Calhoun, C. (2008). *The Imperative to Reduce Suffering: Charity, Progress, and Emergencies in the Field of Humanitarian Action*. In M. Barnett & T. G. Weiss (Eds.), *Humanitarianism in Question. Politics, Power, Ethics* (pp. 1-39). Cornell University Press.
- Cole, T. (2009, February 6). *When the Camera Was a Weapon of Imperialism. (And When It Still Is.)*. *The New York Times Magazine*. Retrieved February 23, 2021, from <https://www.nytimes.com/2019/02/06/magazine/when-the-camera-was-a-weapon-of-imperialism-and-when-it-still-is.html>.
- Cole, T. (2012, March 21). *The White-Savior Industrial Complex*. *The Atlantic*. Retrieved February 23, 2021, from <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>
- Dunant, H. (2016). *Lembrança de Solferino*. Genebra, Comitê Internacional da Cruz Vermelha.
- Dyck, E. J., & Coldevin, G. (1992). *Using positive vs negative photographs for third-world fund-raising*. *Journalism Quarterly*, vol. 69, no. 3, 572-579.
- Fehrenbach, H., & Davide, R. (Eds.). (2015). *Humanitarian photography: a history*. Cambridge University Press.
- Freund, G. (2006). *La fotografía como documento social*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

- Girling, D. (2018). *RADI-AID Research: a study of visual communication in six African countries*. SAIH - The Norwegian Students' and Academics' International Assistance Fund.
- Haney, E. 2010. *Photography and Africa*. London: Reaktion Books.
- Hight, E. M., & Sampson, G. D. (Eds.). (2005). *Colonialist Photography*. Routledge.
- Höijer, B. (2004). *The Discourse of Global Compassion: The Audience and Media Reporting of Human Suffering*. Media Culture Society, vol. 26.
- Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros.
- im Thurn, E. (1896). *Anthropological Uses of the Camera*. Journal of the Anthropological Institute, vol. 22, 184-203.
- Kozol, W. (1988). *Madonnas of the Fields: Photography, Gender, and 1930s Farm Relief*. vol. 2, Genders.
- Krippendorff, K. (2018). *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. Sage.
- Laat, S. d., & Gorin, V. (2016). *Iconographies of humanitarian aid in Africa*. Humanitarian Policy Group.
- Lamers, M. (2005). *Representing Poverty, Impoverishing Representation? A Discursive Analysis of a NGOs Fundraising Posters*. Graduate Journal of Social Science, vol. 2, no. 1.
- Lasareff, V. (1938). *Studies in the Iconography of the Virgin*. The Art Bulletin, vol. 20, no. 1, 26-65.
- Lissner, J. (1981). *Merchants of Misery*. New Internationalist.
- Lutz, C., & Collins, J. (1991). *The Photograph as an Intersection of Gazes: The Example of National Geographic*. vol. 7, Visual Anthropology Review.
- Lydon, J. (2016). *Photography, Humanitarianism, Empire*. Bloomsbury Publishing PLC.
- Matthews, N. M. (1998). *Mary Cassatt: A Life*. Yale University Press.
- Mott, C. (1993). *Mother and Child A Study in Symbolic Imagery*.
- Nissinen, S. (2015). *Dilemmas of Ethical Practice in the Production of Contemporary Humanitarian Photography*. Edited by Heide Fehrenbach and Davide Rodogno, Cambridge UP.
- Nissinen, S. M. (2012). *In search of visibility the ethical tensions in the production of humanitarian photography*. The Open University.

- Osborne, J. L. (1981). *Early Medieval Painting in San Clemente, Rome: The Madonna and Child in the Niche*. *Gesta*, vol. 20, no. 2, 299-310.
- Rose, G. (2016). *Visual Methodologies: An Introduction to Research and Visual Materials*. SAGE Publications.
- Rozario, K. (2003). "Delicious Horrors": *Mass Culture, The Red Cross, and the Appeal of Modern American Humanitarianism*. *American Quarterly*, vol. 55, no. 3, 417-455.
- Salgado, S. (2014, February 23). *Para a fotografia, tem que saber experimentar o prazer de esperar*. *El País*.
- Sharkey, H. J. (2001). *Photography and African Studies: A Bibliography*. *Sudanic Africa*, no. 12, 179-181.
- Sontag, S. (1979). *On Photography*. Penguin Books.
- Sontag, S. (2002, Dezembro 1). *Looking at War, Photography's view of devastation and death*. *The New Yorker*. Retrieved Abril 8, 2021, from <https://www.newyorker.com/magazine/2002/12/09/looking-at-war>
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Penguin Books Ltd.
- Szarkowski, J. (1966). *The Photographer's Eye*. Secker & Warburg.
- Twomey, C. (2015). *Framing Atrocity*. In *Humanitarian Photography, a history* (pp. 47-63). Cambridge University Press.
- Van Buren, J. S. (1989). *The Modernist Madonna: Semiotics of the Maternal Metaphor*. Indiana University Press.
- Vasavada, K. (2016). *Then and Now: Evolving Representations of Children in UNICEF Photographs* (Vol. 9). Intersect.
- Vera, Y. (1999). *Thatha Camera- The Pursuit for Reality: Township Photos in Bulawayoto 1980*.
- Verdon, T., & Rossi, F. (2005). *Mary in Western art*. New York: in association with Hudson Hills Press.
- Vokes, R. (2012). *Photography in Africa: ethnographic perspectives*. Boydell & Brewer Limited.
- Werner, J.-F. (2001). *Photography and Individualization in Contemporary Africa: An Ivoirian Case-study*. *Visual Anthropology*, 14, 251-268.
- WFP. (2021). *Story & Image Framework. Guidance for ethical depiction at WFP*. WFP.

**Análise visual do olhar humanitário sobre a mãe:**

*o caso do Programa Alimentar Mundial*

Bárbara Mendes

**Orientação** Professora Doutora Cristina Ferreira

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas Artes da  
Universidade do Porto em Design da Imagem

Porto, 2021