

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017233-248>

A PRESENÇA DO REPÓRTER E OS 3 MIL JORNALISTAS QUE VIRAM A GUERRA DO IRAQUE NAS BORDAS DO CONFLITO

Vanessa Lehmkuhl Pedro*

Resumo: Este artigo analisa a presença do repórter na cobertura dos conflitos armados, especialmente durante a Guerra do Iraque, de 2003, o potencial de transformação do narrador e da narrativa a partir dessa experiência, a cobertura a partir da periferia da guerra, o uso de tecnologia como tema e instrumento da cobertura. A análise parte do documentário *War feels like war*, do espanhol Esteban Uyarra, e analisa essas questões a partir de Benjamin, Agamben, Foucault, Martin-Barbero, Hoskins e Chomsky. O texto segue um grupo de jornalistas que cobriu a Guerra do Iraque como 'unilaterais' e estiveram mais de três mil deles nas bordas do conflito, no Kuwait, revelando o jornalismo como narrativas, suas possibilidades e potencialidades.

Palavras-chave: Guerra. Jornalismo. Narrativa. Iraque. Cobertura de guerra.

Um documentário chamado *War feels like war*¹, realizado pelo espanhol radicado em Londres, Esteban Uyarra, mostra a cobertura da Guerra no Iraque feita por jornalistas que não foram credenciados a acompanhar as tropas norte-americanas ou britânicas na invasão do país, em 2003, e que basicamente estão concentrados na cidade do Kuwait esperando a guerra começar. O filme inicialmente trata do cotidiano da cobertura dos repórteres de rádio, TV, jornal e internet instalados no Kuwait e depois da ida de alguns deles em direção a Bagdá, mesmo sem autorização do governo Kuwaitiano, iraquiano ou norte-americano, sem mais saber a quem pedir autorização para entrar no país. O documentário mostra a contramão da habitual cobertura de guerra. Não há entradas ao vivo com bombas explodindo, nem luzes verdes cruzando o céu como na Guerra do Golfo, de 1991, ou destruição material do país atacado. As imagens da guerra, transmitida ao vivo desde o ultimato realizado pelo presidente norte-americano George W. Bush até às primeiras explosões, concentravam-se em Bagdá. A cidade que esperava silenciosa as primeiras bombas caírem na madrugada de 20 de março. Mas Uyarra mostrava o tédio e a falta de notícias, de impactos, de consequências civis nem de espetáculo dos repórteres nas bordas do conflito, na cidade do Kuwait, cidade que no conflito anterior havia sido palco mas que, em 2003, passa à periferia. O filme mostra a cobertura fora de lugar mas, além disso, para esta análise, importante também é pensar que para muitas coberturas jornalísticas dessa guerra, o que era periferia do conflito, foi transmitida como centro. Um dos exemplos foi a cobertura de TV produzida para o Brasil, que reportava a guerra e seus

* Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e professora de Jornalismo da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Esta reflexão faz parte da tese de doutorado da autora, defendida na UFSC em 2007, chamada *Direto da guerra: uma análise da Guerra do Iraque no jornal Folha de S. Paulo*. E-mail: vanessapedro1975@gmail.com.

¹ Trailer do documentário de Esteban Uyarra <https://youtu.be/ihHfdmLaxV0>. E a íntegra do filme pode ser encontrada em <https://now.bt.co/bundles/warfeelslikewar>.

efeitos, análises e urgência sem assumir, como fez *War feels like war* que ali não era o palco, mas o bastidor. Este artigo trata das relações entre o centro e a periferia do conflito, aquilo que é explicitado sobre o trabalho do repórter e o valor da notícia, a presença do repórter na construção da narrativa, suas modificações a partir da realidade da guerra e a potência com que a experiência de narrar modifica ou reafirma as percepções do próprio narrador. O filme de Uyarra e as coberturas do conflito são utilizados e analisados para tratar desses temas.

Três mil jornalistas aguardavam e reportavam para seus países, como notícias de guerra, a partir da cidade do Kuwait, mas, no documentário de Esteban Uyarra, a maioria estava aflita a respeito da permissão para entrar no Iraque porque aquele lugar não era visto como relevante para cobrir o conflito. Depois de sete dias do início da guerra, que começou em 20 de março de 2003, o centro de informação chefiado por britânicos no Kuwait oferecia imagens para os jornalistas sedentos de notícias da guerra, posicionados nas bordas mas tendo que enviar notícias diárias de uma guerra que não viam a não ser pelo aparato militar montado e pelo material de informação entregue pelo exército. Os soldados permitiam, segundo o filme, que os jornalistas entrevistassem militares aliados que haviam estado no Iraque e que estavam naquele momento no Kuwait transportando caixas de mantimentos. Fica claro no filme que os repórteres estavam sem acesso a eventos de interesse de um correspondente de guerra e que aquele episódio era muito diferente do que eles esperavam e imaginavam de uma guerra. A falta do que repórter nos padrões da cobertura de guerra, com explosões, estatísticas e ataques e sem acesso à população iraquiana para tratar das expectativas e consequências do conflito, a estética da cobertura de guerra era mantida e os jornalistas faziam fila, diante das lentes de Uyarra, para fotografar todos os ângulos do carregamento que os jornalistas não sabiam nem do que se tratava. O transporte de caixas entrava pra cobertura de guerra porque algo precisa ser reportado do front. Neste caso, o assunto é mais a avidez, o aglomerado de jornalistas atrás da notícia imaginada e da condições de produção da cobertura de guerra. Para o documentarista, tratava-se de retratar a inutilidade da presença dos três mil jornalistas no país vizinho ao conflito, dependentes mais do que nunca de notícias fornecidas pelos exércitos norte-americano e britânico ou pelo governo do Kuwait.

Um jornalista de fala espanhola, como vários outros presentes no documentário, comenta a inutilidade da cobertura no Kuwait. “Eles bombardeando Bagdá e nós aqui vendo os soldados carregarem pacotes”². Outro jornalista pergunta: “o que vou reportar, essa guerra entediante nessa cidade entediante?”. O documentário apenas não deixa claro como esse período foi noticiado pelos mesmos jornalistas aos seus veículos e países de origem, se foi explicitada essa avaliação de que os jornalistas estavam no lugar errado e que não lhes era permitido cruzar a fronteira. A cobertura de guerra brasileira, realizada com mais destaque e estrutura, foi a da Rede Globo e seu principal enviado naquele momento estava no Kuwait. Mesmo não mencionada no documentário, seu correspondente faz parte da estatística dos três mil jornalistas que estavam longe do cotidiano da guerra e não menciona em suas produções as dificuldades e impossibilidades de noticiar a guerra a partir das bordas. Ao contrário, a cobertura, realizada com aparelhos

² Fala de jornalista espanhol sobre cobertura da Guerra no Iraque a partir da cidade do Kuwait exibida no documentário *War feels like war*, 2004.

de videofone, que foram a novidade portátil e barata daquela guerra, mostrava inclusive treinamentos com máscaras de gás como prevenção para ataques de gás, que não aconteceram. Independente das condições que impediram a entrada de jornalistas no Iraque ou mesmo questões de segurança que pesem para que o repórter decida não entrar na zona de conflito, a questão chave na cobertura do canal brasileiro é que essas dificuldades não foram levantadas, nem a emissora ou o repórter reportaram ao público que os jornalistas sediados no Kuwait acreditavam que estavam fora da guerra. O Kuwait foi sempre apresentado como parte da guerra e, em muitos momentos, como centro do conflito, se opondo à imagem apresentada pelo documentário do diretor espanhol que mostra o Kuwait como a ante-sala da guerra e jamais o seu palco.

No início do filme são mostradas cenas de jornalistas reagindo às sirenes disparadas para avisar que poderia estar havendo lançamento de mísseis ou algum tipo de arma na região. A operação padrão, segundo mostra o documentário, era os jornalistas descerem até o porão do hotel onde estavam hospedados, vestirem roupas especiais contra armas químicas e máscaras de gás, como a que o repórter da emissora brasileira amarrara à perna em uma de suas reportagens para mostrar como os jornalistas devem se proteger em zonas de guerra. Além de mostrar esta reação e os procedimentos sugeridos, o filme entrevista jornalistas que não usaram as máscaras nem as roupas de proteção e que tampouco desceram ao local subterrâneo reservado a essas emergências, anunciadas com sirenes na cidade e por canais locais de televisão. Um dos repórteres ironiza o procedimento e diz que tem mais medo de ficar fechado na sala subterrânea do que de permanecer no lugar de onde faz as transmissões de rádio. A cena dos jornalistas com roupas prateadas, quase como astronautas ou seres de outro mundo, escondidos no subsolo de um edifício na cidade do Kuwait contrasta com a ironia dos jornalistas que sabiam que a guerra estava acontecendo em outro lugar. Com esta cena e o contraste de comportamento entre os próprios jornalistas, Uyarra inicia seu documentário que remete o tempo todo à discussão de onde a guerra estava acontecendo e como milhares de jornalistas transmitiam o conflito do país vizinho ao Iraque. Acrescento, transmitindo como se estivessem no centro do conflito.

Depois disso, o documentário segue a trajetória de alguns jornalistas que tentaram entrar no Iraque mesmo sem a permissão do exército norte-americano ou britânico ou do governo do Kuwait. O documentarista acompanhou jornalistas chamados pelo governo norte-americano de “unilaterals”, ou seja, que não estão cobrindo a guerra de dentro das tropas que invadem o país. Os jornalistas que realizaram cobertura jornalística a partir de bases do exército norte-americano ou em outras tropas da chamada coalizão são classificados pelo exército de “embedded”³. Eles dormiam, comiam e passavam os dias ao lado dos soldados, e todas as coberturas eram realizadas em companhia dos militares. Com isso, há um campo para discussões do modo como esses jornalistas estão mais sujeitos ao controle e supostamente à proteção militar. A atuação dos “embeds” contribuiu sobremaneira para a busca constante e a produção de imagens ao vivo. “In the meantime, and between iconic images, the sheer number of embedded journalists in the field enabled greater simultaneity than ever before, delivering a continuous feed of live material from the zone of conflict” (HOSKINS, 2004, p. 60). Seguindo os comboios, colhendo

³ “Embedded” significa embutido, encaixado. Na classificação utilizada pelo exército norte-americano para a Guerra no Iraque significava a nomeação dos jornalistas que cobriam a guerra a partir dos pelotões aliados.

comentários ao vivo dos soldados, estando sempre no ar, garantindo a sensação de uma guerra em desenvolvimento e em movimento, a cobertura “embutida” era mais um elemento de velocidade para o jornalismo contemporâneo. “Embeds travelling on convoys, for example, driving along Iraqi highways, afforded at least a sense of pace, speed, and movement. This was strangely compelling viewing, sometimes with the embeds riding alongside military vehicles, attempting to provide live commentary as they were bounced around with the Iraqi countryside speeding by” (HOSKINS, 2004, p. 60). Segundo o diretor, os jornalistas eram identificados com crachás que os diferenciavam como “embedded” ou “unilateral”. Ele deixou claro, em debate realizado após exibição do filme em Londres⁴, que não documentou a cobertura de jornalistas independentes, mas de jornalistas classificados como “unilateral” pelo exército norte-americano, que por diferentes motivos não estavam acompanhando as tropas de ocupação – alguns por não quererem trabalhar sob o controle dos militares e outros por não terem conseguido visto para ser um “embutido/embedded”.

Carlos Fino, o jornalista português que noticiou as primeiras bombas sobre Bagdá, na guerra de 2003, faz uma reflexão importante que ajuda a compreender o fenômeno dos “embedded” de que nunca se deixa de estar ligado a algum dos lados e que todos os governos envolvidos no conflito de alguma forma tentam acompanhar e interferir no trabalho do jornalista e naquilo que é noticiado. E acrescenta que “valem todos os jogos, até o de cartas marcadas, desde que se saiba que é um jogo”⁵. Esta reflexão de Fino toca em um ponto importante das reflexões deste artigo, ao analisar essas questões de periferia e centro do conflito, controle e espetáculo, ao percebermos que os jornalistas continuam reportando como se estivessem no centro da guerra mesmo estando num lugar onde os acontecimentos mais marcantes são transportes de caixas cujo conteúdo eles não sabem qual é ou entrevistas com militares que teriam estado em combate. Esta reflexão será observada mais adiante no texto a partir de outras considerações como a presença do repórter e a experiência com outros elementos da guerra, especialmente civis, feridos, mortes e destruições do cotidiano das pessoas, mais distante das bordas e das organizações militares e governamentais prontas para fornecer informações com estrutura de notícia. O desafio para a reportagem, em um ou em outro caso, seria trazer à tona e ao texto ou à imagem mais daquilo que se passa na construção da cobertura como narrativa, compartilhando com o leitor, que hoje também de certa forma produz, as agruras, regras, formatos, necessidades impostas e autoimpostas da condição de jornalista e na realização da cobertura, das condições de produção aos critérios de noticiabilidade, do que toca o sujeito que narra até sua condição de narrador.

Entrando no Iraque, o cineasta passa a acompanhar principalmente uma repórter fotográfica de um jornal de Chicago e um repórter polonês da rádio Zet. Eles viajavam juntos da cidade do Kuwait a Bagdá numa caminhonete, levando o cineasta, que realizou o documentário na carona dos jornalistas. À medida que os jornalistas vão deixando o Kuwait e entrando no Iraque, passando por postos de controle norte-americanos, as cenas

⁴ O diretor participou de um debate após a exibição do documentário no auditório do Riverside Studios, em Londres, em 02 de fevereiro de 2005, onde fez reflexões sobre o filme e respondeu perguntas da platéia. O filme foi exibido pela rede de TV britânica BBC em 2004.

⁵ Carlos Fino concedeu entrevista ao projeto *GUERRA.DOC: entrevistas sobre cobertura de guerra*, de autoria de Vanessa Pedro, como parte de projeto de pós-doutorado realizado, de 2011 a 2015, na Universidade de São Paulo (USP) e na Columbia University, em Nova York. Link para entrevista de Carlos Fino: <https://youtu.be/crxnGTjXz1g>

da guerra vão se mostrando e a cobertura vai sendo registrada e comentada. Os corpos começam a aparecer nas estradas, nas ruas das cidades por onde os jornalistas passam e o documentário realiza o registro do registro da guerra. Para os repórteres que vão junto, a realidade do conflito vai se construindo diante deles, com as experiências que se apresentam e tomam um sentido que depende da leitura de cada um dos jornalistas. Leitura que também vai sendo alterada pela experiência. Cada impressão é relatada pelos jornalistas que fazem parte do documentário corresponde ao olhar anteriormente estabelecido, seu conceito de guerra e de cobertura jornalística, que em alguns momentos reproduz a estética consolidada pelo jornalismo homogêneo contemporâneo e trata a guerra como espetáculo, números e estatísticas. Mas a presença do repórter e o seu contato com as vítimas e principalmente as vozes da guerra têm a potência de gerar transformações no sujeito do relato e no produto jornalístico que ele constrói. Diferente do potencial existente no relato à distância cuja tecnologia e estética empregadas afastam o sujeito do relato das pessoas de carne e osso atingidas pelo conflito e reduzem as suas possibilidades de transformação, de contato e de uma possível hibridação de visões de mundo e de leitura sobre aquele evento. Diferente também do relato “embutido” que, ainda que muito mais próximo do conflito e das vítimas da guerra que o jornalista que produz seu relato no país vizinho, transmite o evento próximo demais dos soldados que estão invadindo e submetem seus textos e imagens à ação apresentada pelas tropas e à necessidade da transmissão ao vivo. “The journalists closest to the heart of battle itself ironically contributed mostly narrow and decontextualized snapshots of the war. Moreover, the shrinking of the physical distance between embed and soldier was matched by a shrinking of the critical distance between journalist and story” (HOSKINS, 2004, p. 60).

A guerra limpa da transmissão fora do perímetro do país em guerra reduz o efeito transformador e potencial da experiência, que no caso do jornalismo consiste na apreensão e reprodução do relato, produzido a partir da percepção do repórter e do contato com vozes e falas diferentes ao longo da sua cobertura. Nos momentos em que o correspondente da TV Globo consegue ultrapassar a barreira na qual se transformou a tecnologia portátil na sua cobertura, assim como buscar uma variação que não o deixe dependente apenas de fontes oficiais e chegar às pessoas que de algum modo são atingidas pela guerra, a cobertura da emissora exerce a sua função de relatar o conflito e levar a uma população distante do cenário da guerra parte da experiência vivida. A presença do jornalista no cenário do conflito mantém o potencial de transformação da experiência, que só será realizado e utilizado na sua força à medida que este contato ocorrer com as vozes das vítimas do conflito e não apenas com a realidade da guerra e com corpos sem vida. Em alguns momentos a simples presença do jornalista no front não garante complexidade ao relato ou que este relato deixará de privilegiar o espetáculo ou as estatísticas. Uma das questões que aparecem no documentário de Uyarra é o modo como os jornalistas se aproximam de cadáveres e de feridos, o modo como entram na casa das pessoas, como acessam por alguns instantes a intimidade atrás de uma história para contar e principalmente de uma imagem para mostrar. A primeira cena que os jornalistas consideram de guerra para transmitir aos seus veículos é a distribuição de comida realizada pelo Crescente Vermelho, uma versão da Cruz Vermelha nos países árabes, a caminho da cidade de Safwan, no sul do Iraque.

O documentário mostra os jornalistas em cima do próprio caminhão que distribui comida tentando buscar o melhor ângulo para fazer a foto mais expressiva do desespero das pessoas que tentam a todo custo agarrar uma das caixas de alimentos. Um dos jornalistas é entrevistado depois e comenta que, do ponto de vista jornalístico, aquela cena oferece grandes imagens porque o desespero das pessoas sempre resulta em grandes cenas para serem reportadas pela imprensa. “Nós somos cínicos, tenho que admitir”, diz o jornalista. Em 13 de abril, Esteban Uyarra mostra os jornalistas vendo e registrando um corpo caído na estrada que leva à cidade de Tikrit, no Iraque. Era um habitante local numa estrada, atingido ao que parecia por um disparo. Os jornalistas, não apenas a repórter fotográfica que é observada de perto pelo cineasta, mas vários outros fotógrafos que estão no local, se posicionam praticamente sobre o corpo para conseguir o melhor ângulo. No carro, a repórter comenta com o motorista iraquiano e com o cineasta que está gravando sua fala, a sensação de ter tirado aquela foto. Apesar da repórter buscar sempre refletir sobre a crueza da sua atividade, que é se intrometer na vida das pessoas e registrar seu cotidiano num momento de desespero como o estado de guerra, ela faz um comentário que de algum modo revela a maneira como um repórter ocidental percebe o outro num conflito como a Guerra no Iraque. “Ele parecia tão morto, tão sem vida. Não parecia que havia vida nem antes”. Neste sentido, a experiência de guerra é retratada e apreendida como qualquer outro evento extraordinário, sem que o contato tenha provocado mais do que um choque, mas antes de tudo o desejo por uma boa imagem de impacto. O morto não produziu transformação, como um exemplo chave de que não é apenas a presença do jornalista no campo de batalha que garante a transformação no sujeito do relato nem a complexificação da produção jornalística. Nesta situação, talvez não adiante a defesa de Agamben de que a vida nua ganha cidadania na guerra com a morte, mas signifique apenas que ganha visibilidade e talvez simplesmente um espaço como estatística. O cadáver daquele iraquiano apenas reforçou uma visão ocidental anterior sobre o local e sobre aquela população, que é sempre representada como desordem, morte e deserto como a cena daquele corpo sem vida jogado na estrada, que a repórter tem a nítida sensação de que jamais viveu.

A presença do repórter diante da realidade do conflito é fundamental para a cobertura jornalística da guerra, mas apenas pode desenvolver seu potencial transformador do sujeito e do relato se existir o contato não com a morte, como o episódio do cadáver encontrado na estrada, mas com as vozes das vítimas. Não que o jornalista esteja necessariamente à procura dessas vozes como parte do seu relato, mas antes de tudo, porque esta experiência do repórter tem o potencial de transformá-lo e alterar a sua visão de mundo e interpretação. Depois de encontrar o cadáver na estrada, num momento seguinte o comboio pára para registrar cenas do enterro de um iraquiano morto no conflito. O documentário registra o exato momento do enterro e o movimento de alguns fotógrafos, incluindo a repórter do jornal de Chicago, que também estão registrando a cena. Para conseguir um bom ângulo do corpo sendo baixado à sepultura, a repórter se coloca à beira do buraco e diante de uma mulher que parece ser familiar do morto, vestida de preto, chorando e gritando copiosamente. A repórter tira sua foto e ao mesmo tempo é atordoada pelos gritos da mulher que naquele momento tem menos acesso ao seu morto do que a jornalista. O filme mostra a reação da jornalista no momento que sai após perceber o desespero da mulher e depois de realizar a foto. No carro, mais adiante, a

repórter reflete sobre o que acabou de fazer e presenciar. Naquele momento ela é impactada pela vida que ela julgava não ter visto no cadáver que havia fotografado anteriormente na estrada. Os gritos da mulher a sacodem e ela afirma ao cineasta que não agüentaria estar no lugar daquela mulher enterrando um parente diante de vários repórteres que se colocavam à frente dela para tirar suas fotos de guerra.

No encontro com o segundo cadáver, há novamente o choque e o interesse jornalístico de mostrar aos leitores do jornal norte-americano a crueza da guerra, mas essa imagem mais uma vez reforçaria apenas a estatística sem vida através do corpo que não expressa mais nada a não ser a sua fatalidade. É no contato da repórter com a mulher iraquiana que enterrava o seu morto e com sua voz, sua opinião, seu grito, sua fala, que a repórter é tocada por aquela história sobre a qual não tem muitas informações, conseguindo colocar-se no lugar daquela vítima da guerra e avaliando que não suportaria viver aquela experiência de enterrar alguém íntimo como vítima da guerra. No primeiro corpo morto, a repórter não conseguiu ver-se, nem como a pessoa que antes daquele acidente tinha vida naquela região porque para ela é como se vida jamais houvesse existido, mas conseguiu identificação com a voz que se expressava diante dela. Diante dessa experiência, que a transformou como sujeito do relato, o seu próprio registro jornalístico e a função dessa apreensão se modificaram, tanto que a jornalista percebe na sua imagem e no seu relato a possibilidade de contar ao mundo que as pessoas estão morrendo na guerra e que fora dali poucos sabem disso. Ela diz no documentário que nos Estados Unidos não se fala em “vítimas civis”, como se o exército norte-americano não estivesse matando iraquianos na guerra. Ao longo do filme a repórter vai refletindo sobre o seu trabalho e sobre a guerra, comovendo-se com a situação e ao mesmo tempo entrando no jogo que garante todas as noites um conjunto de fotos enviado à redação de seu jornal em Chicago. Mas a guerra, o encontro com as pessoas e sua reflexão sobre o próprio trabalho vão modificando sua percepção e afixando sua fala, ao mesmo tempo que, segundo ela, vão afastando-a das pessoas próximas que ficaram nos Estados Unidos e que não compartilharam com ela aquela experiência.

A sua trajetória de deslocamento, desde a saída do Kuwait, ou antes, desde a sua saída dos Estados Unidos, vai marcando diante das lentes do documentarista a mudança de olhar da repórter fotográfica que, ao mesmo tempo em que faz parte do sistema de cobertura diária e tem, todas as dias, que enviar imagens da guerra, vai sendo modificada pela realidade que testemunha, pelas experiências que participa e pelas pessoas que encontra. O documentário mostra o contraste interessante entre as impressões desta repórter fotográfica que vai discutindo a realidade que fotografa. Ao fim do filme, alguns dos jornalistas entrevistados decidem sair do Iraque, outros estão prontos para voltar para aquele ou outro conflito e a repórter do jornal de Chicago, segundo o documentário, decide ficar em Bagdá por alguns anos. Por determinação da profissão, a jornalista se vê deslocada a outra região e outra cultura, tornando-se ela mesma uma migrante provisória, e por decisão, tomada após sua experiência de guerra e do convívio com a população envolvida no conflito, torna-se uma migrante, ainda que não definitiva, mas de uma permanência mais longa do que uma cobertura de guerra.

Na cobertura de TV brasileira, mesmo com enviado especial, a maior parte das informações vem de fontes militares norte-americanas e tudo o que testemunha vem inicialmente de uma população vizinha ao conflito, que vive na tensão de receber uma resposta militar iraquiana. O destaque não foi para as histórias que o narrador presenciou, mas a presença de um enviado nas bordas do conflito, mais próximo da experiência de um “embedded” que pauta seu relato pelo aparato e pela narrativa militar do que de um “unilateral” que pode estar disponível para ser tocado pelo potencial de transformação do relato das vítimas. Transmite através de um moderno aparelho que, pelo seu uso, insere a TV brasileira na cobertura mundial ao lado das demais emissoras internacionais e, pela sua tecnologia, oferece todas as noites a sensação de estar em lugares de difícil acesso num momento de guerra. Para Walter Benjamin, “narrar é uma das mais velhas formas de comunicar. Não tenta transmitir o puro em-si do acontecimento (como faz a informação), mas ancora o acontecimento à vida da pessoa que relata, para passá-la como experiência àqueles que escutam” (BENJAMIN, 1985 [1936]). Tanto o repórter da TV Globo quanto a fotógrafa do jornal norte-americano realizaram suas coberturas sob as regras do jornalismo diário, que busca a imagem e o relato de algo extraordinário e emocionante aos olhos do seu público. Mas o jornalista da TV brasileira se manteve distante da realidade que prometia reportar, enquanto a repórter fotográfica demonstrou uma mudança de olhar à medida que se deslocava pelo território e diante da população em conflito.

Talvez esta mudança de percepção tenha sido provocada e visualizada também pela realização do documentário como espaço de debate da presença do repórter na guerra, enquanto o cotidiano da cobertura diária proporciona mais a repetição de uma dinâmica de apreensão do fato que a reflexão sobre aquilo que é experienciado. A reflexão sobre o fazer jornalístico cabe poucos nas formalidades do relato jornalístico diário contemporâneo da guerra transmitida ao vivo – aparecendo apenas nas brechas dos relatos ou na constelação formada pelo leitor que busca diversas fontes (jornalísticas ou não) e constrói sua idéia sobre o conflito, as populações envolvidas, as iniciativas bélicas e as próprias coberturas jornalísticas. Ainda que a alteração no olhar da repórter possa não ter sido percebida pelos leitores do periódico que tiveram acesso ao seu trabalho jornalístico, talvez o pós-guerra e o tempo que decidiu permanecer no Iraque possam refletir no seu trabalho também de outro modo, sob a influência de sua experiência de migração de algum tempo. No Brasil, nos estúdios do Jornal Nacional, os apresentadores reforçavam a idéia de que os espectadores estavam falando direto do front, mais próximos do que ninguém jamais esteve em uma guerra. Numa das edições da primeira semana do conflito, a apresentadora do noticiário afirma, durante a transmissão, que os repórteres nunca chegaram tão próximos do front. No dia seguinte, o Secretário de Defesa dos Estados Unidos, Donald Rumsfeld, também conclui que a imprensa nunca foi tão livre para acompanhar a guerra.

Depois de algumas edições, no entanto, o repórter ou seus editores parecem ter se dado conta de que o centro do conflito não era a cidade do Kuwait e passaram a falar mais de ações que aconteciam dentro do Iraque. Em transmissão ao vivo para o Jornal Nacional em 25 de março de 2003, o repórter fala de uma suposta revolta da população iraquiana na cidade de Basra, no sul do Iraque, contra o governo iraquiano, e que estaria sendo

contida com bombas pelas tropas de Saddam Hussein. O jornalista não cita nenhuma fonte que pudesse ter visto ou confirmado a revolta popular e tampouco o repórter diz ter testemunhado algum dos acontecimentos que narra. Ele conta como notícia, como fato e não esclarece a fonte da informação, se havia vindo dos militares norte-americanos ou britânicos ou de qualquer outra origem. Em sua entrada ao vivo, chega a dizer simplesmente que a revolta estava “acontecendo naquele momento”. Era um acontecimento que naquele momento do conflito, caso confirmado, poderia alterar drasticamente o rumo da opinião pública. Bastaria que as pessoas acreditassem que Saddam Hussein estava novamente massacrando a própria população para que a guerra contra o Iraque começasse a ganhar legitimidade. Na análise das coberturas de guerra ao vivo, Hoskins, além de apontar para uma compulsão pela cobertura ao vivo, avalia que a checagem maior das notícias diminuiria o fluxo de informações, algo impossível de admitir numa cobertura que está em muitos canais 24 horas no dia ou, em outros, ao vivo sempre que o telejornal começa. “To thoroughly verify the accuracy and sources of the rapid flow of information and rumour would considerably slow the news-flow, to the advantage of one’s competitors. This makes news networks more vulnerable to the breaking of inaccurate stories” (HOSKINS, 2004, p. 47).

Neste episódio, mais importante do que verificar a procedência e a veracidade das informações era divulgá-las antes ou ao mesmo tempo em que o faziam outras emissoras pelo mundo, importando assim fazer parte da cobertura mundial e não primar pela apuração da notícia, que é um princípio básico do jornalismo moderno. Em muitas ocasiões em que o possível fato é anunciado antes que se tenha certeza da sua veracidade ou do seu final, mas como possibilidade ou até probabilidade, o acontecimento é posto ao público com o cuidado gramatical da não afirmação irrefutável. A notícia é acompanhada de expressões “pode estar acontecendo”, ou “segundo informações, estaria acontecendo uma suposta rebelião”. Essas precauções de linguagem costumam evitar formalmente a necessidade de uma correção de informação nas edições seguintes. Caso a informação seja desmentida no dia seguinte, o equívoco não terá sido da emissora – apenas à narrativa foi acrescentado um novo elemento, que muitas vezes pode alterar totalmente o sentido do relato, mas gerando apenas mais uma notícia. Porém esta precaução não foi a estratégia utilizada na divulgação desta história em especial, anunciada como fato.

No dia seguinte, várias TVs de outros países noticiaram que a revolta jamais existiu e tampouco a repressão com bombas pelo governo iraquiano. A informação do dia anterior foi, segundo essas reportagens, divulgada pelos militares britânicos para tentar incentivar a revolta na cidade iraquiana. Na edição do Jornal Nacional de 26 de março não houve notícia sobre o desmentido da revolta e nem o repórter voltou ao ar para dizer que havia sido enganado ou que teria sido apressado ao divulgar a notícia sem citar fontes ou checar as informações. O dia já era outro, a narrativa já era substituída por uma mais recente, a batalha descrita era outra. Walter Benjamin afirma que “a informação só tem valor no momento em que é nova. Então precisa entregar-se inteiramente a esse momento e explicar-se nele” (BENJAMIN, 1985 [1936], p. 204). Para Martin-Barbero, os meios de comunicação em geral se preocupam apenas em transmitir uma seqüência de acontecimentos não encadeados entre si que instalam um “presente contínuo” (MARTIN-BARBERO, 1998, p. 02). As matérias da emissora brasileira se encadeavam pelo tema, a

guerra no Iraque, e pela presença do repórter e de seu equipamento de vídeo, mas não se encadeavam para formar uma história mais ampla, com um sentido, que refletisse sobre os motivos do conflito, que apresentasse suas contradições. Martin-Barbero conclui: “no lugar de trabalhar os acontecimentos como algo que ocorre dentro de um tempo longo ou pelo menos mediano, os meios os apresentam sem nenhuma relação entre eles, em uma sucessão de fatos (...), em que cada acontecimento acaba apagando o anterior, dissolvendo-o” (MARTIN-BARBERO, 1998, p. 02). Assim, a notícia da suposta revolta dos iraquianos contra Saddam e do novo massacre não é mais visitada ou explicada ou desmentida na edição seguinte.

Carlo Ginzburg analisa o conceito de arte cunhado por Chklovski, um dos fundadores do formalismo russo, que reconhece na noção de ‘estranhamento’ a chave para se identificar ou realizar um fenômeno artístico. Para o autor são bastante conhecidos “os profundos ecos da noção de ‘estranhamento’ na arte e na teoria literária do século XX” (GINZBURG, 1998, p. 18). É possível fazer uma relação do conceito analisado por Ginzburg com o conceito e o procedimento adotados pelo jornalismo contemporâneo, na medida em que ele aparentemente também se utiliza da idéia de ‘estranhamento’ para decidir o que é notícia e o que deve ser levado ao público. Para Chklovski, a arte se define como tal quando desestabiliza a percepção automatizada, provocando, deliberadamente um estranhamento. A notícia, para o jornalismo contemporâneo, é o fato que provoca ‘estranhamento’ na vida ordinária, e em geral prescinde voluntariamente de perspectiva histórica. Mas enfatizo que são dois tipos de estranhamento. O “estranhamento” do qual fala Ginzburg é o que desestabiliza o que está acomodado, enquanto que no jornalismo, na maior parte das vezes, a notícia utiliza o atributo do estranhamento para em verdade reafirmar sentidos comuns e conceitos estabelecidos. No caso da cobertura da guerra, a imprensa muitas vezes reforçou a idéia da invasão do Iraque, colaborou para a construção da imagem do Iraque como o perigo ou para a idéia de que os iraquianos estão festejando a ocupação, como ocorreu no início do conflito ao transmitirem a queda da estátua de Saddam no Centro de Bagdá. É valorizado o fato em si por seu estranhamento e pelo deslocamento de expectativa causado no público. Sem checar a informação ou ao menos apontar a sua fonte, o principal foco da reportagem que tratava do suposto novo massacre em Basra era o extraordinário que servia para reforçar a idéia de Saddam Hussein como ditador, sem que houvesse apuração das informações ou colocasse em questão a sua fonte. A “novidade” que reforça o discurso hegemônico sobre a invasão se sobrepôs à explicação, à análise e à fidelidade da informação, que não foi desmentida pela emissora no dia seguinte.

Quando analisa a presença da imprensa norte-americana nas coberturas das guerras do século XX, Noam Chomsky volta sua atenção para as “técnicas de propaganda”, usadas pelo próprio Estado em sintonia com a mídia e também através dela, na formação da opinião pública do país. Chomsky afirma: “propaganda is to a democracy what the bludgeon is to a totalitarian state”. Chomsky analisa as coberturas realizadas pela imprensa norte-americana durante as duas guerras mundiais, a Guerra Fria e contemporaneamente as guerras no Afeganistão e no Iraque no sentido de perceber como foi construído na sociedade americana nesses vários momentos o desejo da guerra. A mesma avaliação não cabe ser feita à imprensa brasileira, mas de certa forma a cobertura,

especialmente de TV, no Brasil, durante o início da guerra do Iraque, se utilizou de um aparato de propaganda também para convencer seus espectadores de que realizava uma cobertura de ponta, que estava ao lado das grandes redes de TV dos países desenvolvidos e diretamente ligados à guerra no Iraque. Como se participar da própria cobertura da guerra através dos enviados especiais espalhados pelo mundo e utilizando equipamentos de alta tecnologia fosse uma forma de ingressar numa certa modernidade e a possibilidade de se colocar lado a lado com canais como CNN e BBC. Eram a guerra ao vivo e as notícias sobre as incursões do exército norte-americano os focos da cobertura, restando pouco interesse na discussão sobre os motivos e a legitimidade da guerra. O videofone insere a TV Globo na cobertura mundial.

As assimilações e rebeldias do texto jornalístico podem ser analisadas sob as reflexões de Paul Veyne a respeito do conceito de sujeito. Para o autor, a subjetividade é a “identidade de si” (VEYNE, 1998, p. 10) e o conceito de sujeito deve ser pensado no sentido político, analisando-o como indivíduo submetido à vontade do soberano. No caso da cobertura da Guerra do Iraque, é possível pensar o “soberano” como o discurso hegemônico da imprensa internacional que dá as diretrizes de uma cobertura mundial e dos atores que constroem a necessidade da guerra. Para o autor, significa dizer que apesar da sua condição de subjugado à vontade de um senhor, ou neste caso sob a influência de formas hegemônicas de narrar, o sujeito pensa algo a respeito de sua obediência e do seu amo, ou sobre as instituições que os influenciam. Um sujeito, para Veyne, não deve ser pensado como um animal no rebanho, mas um “ser que dá valor à imagem que tem de si mesmo” (VEYNE, 1998, p. 10). As reflexões do autor sobre o sujeito também são importantes para pensar as influências da narrativa jornalística internacional, que tem suas brechas e auto-representações, não como simples reprodução na mídia local por dependência ou subordinação, mas construída a partir do modo como autores dessa narrativa local percebem a si mesmos, a imprensa brasileira e o país, mantendo sempre um espaço na análise dessas narrativas para se perceber as brechas e os momentos em que essa representação de si não coincide com a imagem que o poder que influencia produz. Nesse momento aparece o “flash” do acontecimento e as possibilidades de constituir uma interpretação própria, consciente e crítica da guerra e de seus atores.

Para Veyne, o que ele chama de preocupação com a imagem pode levar o sujeito à desobediência, à revolta ou à obedecer ainda mais, mesmo que, segundo o autor, a última hipótese seja o que costuma ocorrer com mais frequência. Os jornais brasileiros como a *Folha de S. Paulo*, espelhados num ideal de sucesso e influência obtidos pelas grandes redes internacionais, não assimilam simplesmente determinados aspectos da cultura jornalística norte-americana predominante nessas coberturas porque devem algum tipo de obediência ou porque se percebem menos capazes de contar as histórias do mundo contemporâneo, mas a partir de uma idéia que fazem de si mesmos como parte de uma cobertura mundial, na qual não estão subjugados, mas da qual participam e ajudam a construir.

A assimilação ou a discordância dos caminhos hegemônicos dessa cobertura mundial é feita a partir da idéia de si mesmo, na definição de Veyne, percebida e construída pela imprensa brasileira – não simplesmente por subjugação, mas por iniciativa própria e em cima de uma visão de mundo e de si. A história quase sempre é

contada pelos vencedores e do ponto de vista dos seus líderes, mas Benjamin acredita que coisas espirituais são despojos dos vencidos e questionarão sempre cada vitória dos dominadores. “Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos” (BENJAMIN, 1985 [1940], p. 224). Aliando a esta perspectiva as reflexões de Veyne, os elementos elencados por Benjamin podem aparecer na cobertura contemporânea da guerra no Brasil quando os sujeitos que constroem as narrativas locais não se percebem como parte do esforço internacional de narrar jornalisticamente o evento, mas como meios de transmissão de narrativas hegemônicas, quebrando desse modo a assimilação prévia existente na relação da imprensa chamada internacional com as imprensas de países periféricos.

Agamben em seu texto sobre a “vida nua” e o poder do soberano se pergunta sobre as possibilidades de politizar e incluir a vida natural, individual, cotidiana, contemporaneamente. As saídas atuais seriam o funcionamento da biopolítica do totalitarismo de um lado, a sociedade do consumo e o hedonismo de massa de outro. Para o autor, até que uma política integralmente nova se apresente, “o ‘belo do dia’ da vida só obterá cidadania política através do sangue e da morte ou na perfeita insensatez a que a condena a sociedade do espetáculo” (AGAMBEN, 2002, p. 19), ou seja, a única possibilidade da “pessoa comum” aparecer numa guerra é como cadáver ou entre o número de feridos. Ainda assim os cadáveres de um lado da guerra podem ser mais considerados do que do outro, onde são percebidos como parte das estatísticas de baixas da guerra. As mortes diárias de iraquianos de antemão já não possuem o mesmo peso de anúncios sobre mortos de soldados norte-americanos, levando a refletir que mesmo a obtenção da cidadania através da morte pode sofrer pesos diferentes em relação ao sujeito da guerra e passar por um processo de banalização proveniente da longa duração do conflito e do desinteresse da imprensa que deixa de observar cada morte como um fato único para percebê-lo como uma notícia sem peso, que não merece mais o tempo e os gastos de uma cobertura ao vivo do local ou próxima ao conflito, apenas uma nota que aparece entre outras notícias internacionais de poucos segundos.

A divulgação quase cotidiana do número de mortos ganha peso pela repetição, mas também perde sentido quando se torna um fato comum e quase esperado entre as notícias da guerra que, tecnicamente e com base em declaração oficial do governo norte-americano, já teria acabado. Os mortos apenas voltam a ser notícia de destaque, ou a ter cidadania como coloca Agamben, no momento em que viram estatística alarmante, que representem uma avaliação geral da guerra e do período que já dura o conflito ou quando forem provenientes de uma ação extraordinária ou jamais usada. Em matéria do jornal *Folha de S. Paulo* de 19 de julho de 2006, quando as primeiras páginas e a capa exibiam números e imagens do conflito que acontecia entre Israel e Líbano, que passou a envolver também brasileiros mortos no país ou que tentavam sair às pressas e voltar para o Brasil, o jornal voltou a destacar as mortes no Iraque. Como episódio isolado, as mortes no Iraque já não ocupam matérias de capa neste período, mas um relatório da Organização das Nações Unidas (ONU) contabilizou em seis mil os civis mortos no país nos dois meses anteriores e 14.500 civis mortos no ano de 2006⁶. Segundo a reportagem, o Ministério do

⁶ *Folha de S. Paulo*, de 19 de julho de 2003 – p. A13.

Interior, que a matéria não deixa claro se é do Iraque, mas o texto leva a crer que seja, lança um dado de 50 mil mortos desde o início da guerra em 2003, reconhecido pelo próprio órgão como um dado que subestima o número real de fatalidades, que com outras fontes inclusive das Nações Unidas há muito já teria ultrapassado as 100 mil.

Talvez o mais difícil na análise de uma guerra seja falar e se aproximar do número de mortos, numa tendência em geral a se subestimar este dado, amenizando o resultado do conflito em termos de perda de vidas, principalmente civis. Segundo pesquisa divulgada por Noam Chomsky, em seu livro *Media Control: the spectacular achievements of propaganda* (CHOMSKY, 2002), leitores norte-americanos quando foram perguntados sobre o número de mortos na Guerra do Vietnã tenderam esmagadoramente a citar números muito inferiores aos divulgados durante o conflito e das estatísticas finais, numa demonstração de que a morte é o que choca numa guerra, mas o que ela representa como catástrofe não é o que fica no registro das pessoas, que receberam boa parte das notícias através da imprensa e da historiografia. “One of the questions asked in that study was, How many Vietnamese casualties would you estimate that there were during Vietnam war? The average response on the part of Americans today is about two million. The actual figure is probably three to four million” (CHOMSKY, 2002, p. 36). A guerra termina, entra para história e o número de mortos não revela a noção de barbárie do evento, por motivos que podem ser especulados ou analisados como a banalização das mortes na publicação diária de notícias e na redução da importância das mortes que na maioria dos casos, em relação à Guerra do Iraque, é de civis iraquianos, e no caso da Guerra do Vietnã, de vietnamitas. No caso da matéria da *Folha de S. Paulo*, o momento em que os mortos voltam a ocupar o espaço do extraordinário, do choque e do fato é com a publicação do relatório da ONU e através de um dado geral que contabiliza essas mortes, ainda que seja um número muito abaixo do estimado extra-oficialmente.

Mesmo nessa ocasião, em que supostamente os mortos teriam o seu momento de cidadania e visibilidade, os mortos iraquianos permanecem no anonimato, sendo registrados como números e não pelo nome, por profissão ou por sua localização dentro do país, mas apenas pela nacionalidade. No único espaço da notícia que mostra o rosto de indivíduos e não apenas de estatísticas, que é a foto que acompanha a matéria e a legenda correspondente, a identidade do homem que aparece em primeiro plano é simplesmente iraquiana, sem nenhuma outra informação que o identifique e o individualize. O homem aparece aos prantos sobre um corpo coberto por um plástico com a legenda “iraquiano lamenta morte em ataque em Kufa, ao sul de Bagdá”, em foto que apenas ilustra a matéria, como se diz nas redações, mas não revela qualquer informação individual sobre a história desta pessoa e menos ainda sobre a morte que ocorreu naquele dia. No texto também há informações gerais que ilustram os dados do relatório da ONU, que é o assunto principal da matéria, sem dizer nada mais sobre a vítima que aparece na foto, além de incluí-la em mais uma estatística. “Ontem um ataque suicida num mercado da cidade xiita de Kufa matou 59 pessoas e feriu 132, elevando para mais de cem os mortos em apenas dois dias”⁷. A única individualização ocorre, ainda que sem nome, em relação à pessoa que teria detonado o explosivo que causou as mortes, modificando ainda uma denominação que o jornal desde o início do conflito havia escolhido utilizar. O autor da explosão deixa de ser

⁷ *Folha de S. Paulo*, de 19 de julho de 2003, p. A13.

rebelde ou membro da resistência iraquiana, como nas edições do início da guerra, para se tornar “terrorista”, como muitos outros que utilizam estratégias de guerrilha e suicídio para provocar danos materiais e mortes. “Um terrorista parou sua van dizendo procurar trabalhadores e então detonou uma bomba”⁸. A cidadania aparece na guerra com a morte, mas pode se tornar incompleta quando faz parte de uma estatística que no futuro será minimizada ou esquecida ou ainda através de formas de individualização que deponham contra o sujeito.

Agamben traz para a discussão também as idéias de Foucault sobre técnicas políticas empreendidas pelo Estado sobre a pessoa e as possibilidades das tecnologias do eu para responder a essa demanda estatal e oficial. Foucault fala em técnicas políticas, como a ciência do policiamento, com as quais o Estado assume e integra em sua esfera o cuidado da vida natural dos indivíduos; e por outro lado, o estudo das tecnologias do eu, através das quais se realiza o processo de subjetivação que leva o indivíduo a vincular-se à própria identidade e à própria consciência e, conjuntamente, a uma fonte de poder e de controle externos (AGAMBEN, 2002, p. 13). Do mesmo modo que Veyne expõe as possibilidades de assimilação do sujeito de leituras hegemônicas ou imposições de atores de comando desde que não confrontem com a visão que o sujeito faz de si mesmo, Agamben discute, através de Foucault e das reflexões sobre o poder do soberano e a subjetivação diante do estado de exceção, as possibilidades da utilização de atitudes políticas institucionais diante das formas que constituem a identidade do sujeito contemporâneo. Mais do que listar possibilidades de atuação dessas “tecnologias”, Agamben se coloca a pergunta: “e diante de fenômenos como o poder midiático espetacular, que está hoje por toda parte transformando o espaço político, é legítimo ou até mesmo possível manter distintas tecnologias subjetivas e técnicas políticas?” (AGAMBEN, 2002, p. 13). Está em questão quando se analisa a cobertura de guerra, ao utilizar as considerações de Agamben, Foucault e Veyne, as técnicas políticas que influenciam os discursos da imprensa brasileira na cobertura do conflito e as técnicas políticas construídas no jornal *Folha de S. Paulo* e também na maior rede de televisão do país, para representar de determinadas maneiras os sujeitos envolvidos. Do mesmo modo, as estratégias e tecnologias utilizadas pelos leitores para responder a essas técnicas do discurso jornalístico e aquelas dispostas pela imprensa brasileira para negociar com a influência e até imposição da imprensa internacional em apresentar a guerra como espetáculo ou a população como vítima da barbárie do seu próprio Estado e cultura, ainda que esteja a imprensa brasileira por sua vez negociando a sua participação na cobertura internacional do conflito.

⁸ *Folha de S. Paulo*, de 19 de julho de 2003, p. A13.

As reflexões de Agamben dos mecanismos da sociedade do espetáculo, das possibilidades de cidadania através do sangue e da morte e da fricção entre as técnicas políticas do Estado, dos discursos oficiais e de outras instituições e sobre as tecnologias do sujeito são importantes para a análise da cobertura de guerra, pensando na relação entre guerra e catástrofe e nas formas como a narrativa desses eventos são apresentadas pela imprensa. Os iraquianos só obtiveram cidadania política no momento em que se tornaram alvo de um poder militar e político que provocou sua morte, quando se tornaram sujeitos e objetos na destruição no espetáculo das câmeras de TV. Neste momento a sua vida nua é politizada e se torna parte da pólis. Em nenhum outro momento ou por nenhum outro motivo, que não seja os resultados da guerra, os iraquianos se tornam cidadãos e sujeitos da política. Apenas o corpo e os números ligados à violência são visíveis à esfera política. A estrutura da imagem dessas populações passa a ser a da fratura, da exceção, da violência e da destruição. No potencial da experiência do repórter pode haver um potencial transformador e que indica o grau de responsabilidade desta atuação na mesma medida em que os discursos e narrativas a respeito da guerra constituem elementos com consequências para a materialidade dos conflitos e para como as pessoas olharão para os eventos representados e para as possibilidades de intervenção futuras.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” [1935/1936]. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- _____. “O narrador” [1936]. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- _____. “Sobre o Conceito de História” [1940]. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- CHOMSKY, Noam. *Media Control: the spectacular achievements of propaganda*. New York: Seven Stories Press, 2002
- GINZBURG, Carlo. “Estranhamento: pré-história de um procedimento literário”. In: *Olhos de Madeira – nove reflexões sobre a distancia*. São Paulo: Cia das Letras, 1998
- HOSKINS, Andrew. *Televising war: from Vietnam to Iraq*. London/New York: Continuum, 2004
- MARTIN-BARBERO, Jesús. “Medios: olvidos y desmemorias”. *Revista Número*, Colômbia, # 24, 1998
- VEYNE, Paul. “O indivíduo atingido no coração pelo poder público”. In: *Indivíduo e Poder*. Lisboa: Edições 70, 1998

FILMOGRAFIA

- UYARRA, Esteban. Documentário *War feels like war*, UK, 2004.
- PEDRO, Vanessa. Série de entrevistas *GUERRA.DOC: entrevistas sobre cobertura de guerra*, Brasil/US, 2016.

Recebido em 12/11/2017. Aprovado em 15/12/2017

Title: *The presence of the reporter and the 3 thousand journalists who saw the Iraq War in the surrounding of the conflict*

Abstract: *This article talks about the presence of the reporter in coverage of armed conflicts, especially during the Iraq War, in 2003, the potential to transform the narrator and the narrative from this experience, the coverage from the periphery of war, the use of technology as subject and instrument of coverage. The analysis follows the documentary War feels like war, by Esteban Uyarra, and reflects questions from authors as Benjamin, Agamben, Foucault, Martin-Barbero, Hoskins and Chomsky. The analysis follows a group of journalists who covered the Iraq War as 'unilaterals' and were more than three thousand in Kuwait, revealing journalism as narrative, its possibilities and potentials.*

Keywords: *War. Journalism. Narrative. Iraq. War coverage.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.