

O ponto de vista do produtor frente ao diálogo entre documento e arte contemporânea na fotografia: uma análise dos depoimentos de fotojornalistas de guerras

The point of view of the producer front of the dialogue between document and contemporary art in photography: an analysis of wars photojournalists' testimonials

Bruno Cavalcante PEREIRA¹

Resumo

O presente estudo analisa os depoimentos de fotojornalistas que fizeram coberturas de guerras contemporâneas tendo como marco referencial a Guerra do Vietnã. A partir disso, levanta-se o debate sobre o protagonismo do fotógrafo de guerras, a reconfiguração do próprio espaço de veiculação, os limites da produção, o embate entre documento e arte e a consequente discussão entre realidade e ficção, e, as projeções que apontam novos caminhos para essa modalidade da fotorreportagem de conflitos bélicos.

Palavras-chave: Fotojornalismo de guerra. Arte. Imaginário. Depoimento. Ficção.

Abstract

This study analyzes the testimony's photojournalists that made contemporary wars covers having as reference point the Vietnam War. Based on this, get up the debate on the photographer's protagonism in wars, reconfiguring your own propagation space, the limits of production, the clash between document and art and the consequent discussion between reality and fiction, and the projections suggest new ways for this type of wars photojournalism.

Keywords: War Photojournalism. Art. Imaginary. Testimony. Fiction

Introdução

Este *paper* tem por objetivo apresentar as falas de profissionais que dedicaram, ou ainda, dedicam boa parte do seu trabalho a coberturas fotográficas de conflitos bélicos. Com efeito, a concepção desse trabalho está fundamentada na tentativa de

¹ Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
E-mail: bruno_8505@hotmail.com

trazer as visões de diferentes fotógrafos – respeitando suas origens e suas culturas – à discussão da vigente aproximação entre arte e documento nas coberturas fotojornalísticas de guerras contemporâneas.

A fim de atender a interpretação das falas dos fotógrafos, elaborou-se um modelo de entrevista², adaptada à pesquisa, a partir da tipologia adotada por Jorge Duarte (2012) que foi a seguinte: semiaberta (sequência predeterminada), com questões semiestruturadas (servem à categorização da análise sob a influência de um marco teórico e as perguntas são baseadas em um *script*) e um roteiro-guia com perguntas (DUARTE, 2012, p.65).

A partir daí, foram entrevistados seis fotógrafos: os brasileiros André Vieira, Fernando Costa Netto, Maurício Lima e Yan Boechat, a americana Susan Meiselas e o português Paulo Nunes dos Santos. A eles, foi entregue um roteiro com 07 (sete) perguntas, cujas respostas se deram no período de entre 11 de junho de 2014 a 05 de setembro de 2014. O contato com os fotógrafos se deu via e-mail e *Facebook*. Embora, a entrevista face a face não tenha sido possível, o conteúdo das respostas não perde seu valor de estudo por causa da limitação espacial entre os informantes e o investigador³.

A escolha desses fotógrafos de guerra se deu por meio de três critérios: I) ter executado mais de um trabalho que envolva conflitos humanos em regiões diferentes de sua nacionalidade; II) ter reunido publicações em livros temáticos e/ou em veículos impressos (jornais e revistas) de grande circulação e III) ter sido majoritariamente repórter fotográfico do que editor de imagens ao longo da carreira.

Daí buscou-se uma modalidade específica de entrevista, o depoimento. Nossa base para isso se alicerça nas ideias de Maria Isaura Pereira Queiroz (1988) para quem o depoimento representa o relato sobre algo presenciado, experienciado ou ainda conhecido pelo informante que será aferido através de diferentes fontes, como outros depoimentos ou referências teóricas, por exemplo. Para a autora, “o depoimento perde seu sentido de ‘estabelecimento da verdade’ para manifestar somente o que o informante presenciou e conheceu.” (QUEIROZ, 1988, p. 7).

²Duarte (2012) usa o termo “entrevista em profundidade”. A dinâmica e a flexibilidade desse método, de caráter subjetivo, mostraram-se adequadas por permitir um diálogo crítico entre o analista e os entrevistados, sem se prender a generalizações, possibilitando alargar a discussão do fenômeno documento e arte, em fotografias de conflitos bélicos da atualidade.

³ Durante o tempo de contato entre o entrevistador e os fotógrafos se deram trocas de e-mails objetivando aprofundar questões e dirimir dúvidas das respostas fornecidas, fato que aproxima-nos da proposta de entrevista semiaberta e semiestruturada, de Duarte (2012).

Desta forma, a modalidade ‘depoimento’ se ajusta à pesquisa por recortar e dirigir a “conversa” no sentido programado: travar uma conexão com as imagens fotojornalísticas e artísticas de guerras. Tanto é que para isso, não seremos fieis às falas, mas apontar o que elas contribuem – mesmo que discordemos do que é dito por algum deles – a fim de reforçarmos nossos argumentos sobre a problemática em discussão neste trabalho.

O que eles disseram: interpretações sobre as falas dos entrevistados

Das falas escritas dos entrevistados foi possível dividir esta análise em cinco categorias: I) A perspectiva do produtor nas representações de guerra; II) Limites na cobertura fotográfica de guerra; III) O espelho do real e a ficção em zonas de conflito; IV) Trabalho autoral e arte contemporânea; e, V) Novas tecnologias e o amanhã do fotojornalismo de guerra.

Chegamos a estas categorias devido à aproximação existente entre as respostas deles na entrevista. Porém, os seus posicionamentos nem sempre eram semelhantes, sendo mesmo conflitantes entre si, mormente com as ideias de imagem ficcional e artística as quais defendemos. Isso não quer dizer que as contrariedades enfraqueçam a argumentação a favor da “imagem literária⁴” (BODSTEIN, 2007).

Além da divisão temática, foram observadas: frases comuns e ordinárias e passagens paradoxais, a fim de identificar sentidos e significações que estão implícitos, escondidos ou metaforicamente expostos.

I) A perspectiva do produtor nas representações fotográficas de guerra

As entrevistas com os fotógrafos nos leva à discussão do papel do produtor nas representações fotográficas de guerra. Daqui decorre o grau de familiaridade com o tema e como se dá o trabalho deles em zonas de conflito, isso conduz ao entendimento do posicionamento e das buscas pessoais que eles procuram imprimir na mensagem visual.

⁴Bodstein (2007) propõe a “imagem literária” como possibilidade (des)autorizar representações de cenários e de personagens. Para o autor, as matrizes dos produtos jornalísticos (informacional, opinativo e interpretativo) estão atreladas a subjetividades próprias e que implicam em ‘personalismos radicais’. Nesse contexto, a tecnologia, sobretudo a digital, amplia e intensifica novas formas de apreensão da notícia visual.

Algumas palavras e/ou expressões da fala dos fotógrafos entregam a proximidade subjetiva/pessoal que eles têm com assuntos de guerra. São elas: “por curiosidade”, “busca pessoal”, “envolvimento”, “mexeu comigo”, “me sentia refletido naquelas pessoas em luta”, “mística”, “Sempre me interessei pelo tema”, “meu sonho” e “Desde de criança que me lembro de ter algum interesse por fotografia, particularmente por fotografia de reportagem em zonas de guerra”.

A fotografia deles se apresenta enquanto resultado de uma imersão introspectiva (consciente ou não) na infância ou em outra fase específica da vida. Pensar na própria fotografia fez os entrevistados revelar a subjetividade, a percepção particular e as formas de pensamento como um conjunto de processos formadores do imaginário. Esse repertório de imagens advindas da memória, do sonho, do misticismo – que se embaralham e se atualizam com tantas outras imagens – formam as singularidades psicológicas do “documentário imaginário” (LOMBARDI, 2007) presente na fotografia de guerras, que eles procuraram realizar.

A subjetividade do fotógrafo está no centro da imagem, não mais secundária a ela como fazia a fotografia-documento (imagem fidedigna do real). Se dentro do regime da imagem-índice a cobertura documental na Nicarágua da americana Susan Meiselas ou a fotojornalística sobre o Egito do português Paulo Nunes dos Santos expulsaria e marginalizaria o “eu” do fotógrafo a fim de alocar o sentido redutível das representações da guerra com o pretexto da objetividade fotográfica, o estatuto da fotografia-expressão⁵ perfaz o retorno do sujeito ao seu devido lugar. Sobre isso Rouillé (2009) acredita que “a soberania do ‘eu’ do fotógrafo, a colocar a imagem sob o domínio exclusivo de sua subjetividade, de sua ‘inspiração’, de sua ‘alma’ [...] É um ‘eu’ fotográfico disposto de maneira plenamente assumida, com uma vivência pessoal, sentimental, até mesmo íntima” (ROUILLÉ, 2009, p.171-172).

Da mesma forma, essa exposição do “eu” faz da fotografia-expressão uma exposição de autoconhecimento. Isso fica manifesto nas falas contumazes de André Vieira: “como as pessoas conseguem manter uma vida cotidiana em meio aos caos completo”, “seguir com suas vidas enquanto tudo desmorona ao seu redor” e “[...] as

⁵ Rouillé (2009) apresenta a “fotografia-expressão” como oposição à fotografia-documento. As coisas são representadas indiretamente, criam-se novas visibilidades e torna visível aquilo que antes não era visto; o sentido em detrimento da materialidade da coisa; a metonímia (sugestão) como representação de uma realidade mais complexa, em desfavor da visão totalizante do mundo.

peças seguindo suas vidas tentando o mais possível considerar aquilo tudo nada demais, apenas o preço de se viver em uma cidade grande”.

São notórias as semelhanças entre as experiências vivenciadas pelo fotógrafo brasileiro em graus diferentes. O Afeganistão, lugar de trabalho, e o Rio de Janeiro, cidade onde ele mora, causam impressões parecidas em André Vieira, porque em ambos os lugares ele sabe que as pessoas – incluindo ele mesmo – devem olhar os horrores acontecerem e permanecerem passivos ao caos.

Por meio da fotografia, conhecer a si é expor o “Outro” e reconhecer o valor deste é colocar-se contrário à visão exploradora, imperialista e eurocêntrica tão comum nas coberturas fotográficas na mídia Ocidental. André Vieira revela que pouco conhece sobre o quê e a quem fotografa. Ele disse: “Fui pro Afeganistão em 2001 por curiosidade, pra conhecer o que é um país em situação de conflito” e “Mas depois do Afeganistão me afastei da cobertura de conflitos no exterior, preferindo me focar mais em nossos conflitos sociais brasileiros, uma realidade muito mais próxima da minha, onde falo a língua e numa cultura que entendo”.

A partir daí, André Vieira constrói a sua visão sobre o fotógrafo que imerge em um lugar desconhecido e opina, através da imagem, sobre uma realidade cultural, política e social diferente da sua. Ele qualifica esse profissional (e a si mesmo) como “impostor” – em nossas palavras, um ‘observador invasor’ – porque mesmo com falta de compreensão e com autoritarismo esse sujeito pretende explicar aos possíveis receptores um universo tão complexo – como o caso afegão – que ele mal ou tão pouco conhece.

Não à toa nos referimos acima à Nicarágua da Susan Meiselas e ao Egito do Paulo Nunes dos Santos como forma de dizer que o fotografado é de pertencimento do fotógrafo, ou seja, as pessoas e os lugares representados, no instantâneo, serão parte não da realidade daquele conflito fotografado, mas sim outra realidade advinda das vontades, das emoções e dos sonhos do produtor. O fotógrafo é detentor da história que vai contar, não necessariamente dono da história daquele lugar ou daquelas pessoas, mas o recorte da situação é parte integrante desse produtor de imagens.

O fotógrafo brasileiro Yan Boechat disse que: “[...] acho que o que resume meu desejo de ir a locais de conflito é o desejo de ver a história ao vivo, com meus olhos”. A fala de Boechat resume a ideia do fotógrafo-testemunha de cenas de conflitos humanos como forma de encaixar aspirações pessoais (imagem mental) em imagens da realidade,

uma verdadeira mistura entre o subjetivo e o objetivo. Demonstra-se isso no uso da palavra “desejo” empregada por duas vezes na mesma frase: a vontade de estar em um lugar é duplamente contínua, do interesse particular ao intento profissional.

Entre os fotógrafos entrevistados é recorrente que eles outorgassem para si o papel de mostrar a vida cotidiana, em meio ao caos das guerras, não como representações secundárias dos conflitos, mas como posicionamento crítico e pessoal deles sobre tudo (na verdade, parte) daquilo acontecia com aquelas pessoas, enquanto eles trabalhavam. Isso fica comprovado nos seguintes trechos de Paulo Nunes dos Santos quando afirma que: “normalmente é o lado humano da guerra. Penso ser importante retratar a gente que se vê afectada pela guerra. Dar voz ao sofrimento da gente que não escolheu estar envolvido no conflito”, e de Susan Meiselas: “eu queria retratar a vida cotidiana das pessoas, bem como aqueles que foram os mais apaixonados pela luta que escolheu seguir” (tradução nossa).

Essa emergência de expor a cotidianidade fica ainda refletida nas palavras do fotógrafo Fernando Costa Netto: “No meu caso, o dia a dia [...] Se havia comida ou papel higiênico nas prateleiras, ninguém nunca falou. Se as crianças tinham aula ou se os restaurantes funcionavam, a mesma coisa. O que me interessa são as pessoas, os civis, sempre em segundo plano”. Para o fotógrafo, olhar para as necessidades prementes da população não ganha grande evidência na cobertura midiática, isso foi percebido por ele no caso da Bósnia, mas tão igualmente comum em tantas outras coberturas fotográficas, como na Crimeia, no Golfo, no Iraque ou ainda na invasão ao Afeganistão, dentre outras.

Desta forma, Fernando Costa Netto deixa subentendido o agendamento⁶ dos noticiários, cujo enfoque é transmitir os interesses das grandes potências, os quais giram normalmente em torno das temáticas: material bélico, soldados e lideranças políticas e militares. No caso da Bósnia, a mídia focava a geopolítica ou as palavras do presidente Slobodan Milosevic.

Os fotógrafos entrevistados deixam evidenciar as suas relações com a noção de realidade ao considerar que o ideal seria que suas produções fossem capazes de mostrar o conflito e suas consequências, trazer reflexões sobre a guerra e fugir ao máximo de uma visão maniqueísta dos combates.

⁶ Teoria da Comunicação conhecida também por agenda-setting. Segundo ela, a mídia pauta a opinião pública ao evidenciar certos temas em detrimento de tantos outros. Ela foi fundada por Maxwell McCombs e Donald Shaw, em 1970.

Quando André Vieira, Maurício Lima e Yan Boechat, por exemplo, dialogam a favor de uma imagem reflexiva, ultrapassando a polarização do lado certo e do lado errado da guerra, fica constatado que não cabe ao fotógrafo mostrar verdades, mas sim um ideal, uma sugestão, uma opinião dele sobre aquilo que interpreta do conflito. Assim, os entrevistados citados manifestam não a busca da realidade em si – até porque seria o mesmo que caminhar na contradição – mas o que tem dela expressa, sob a influência do ponto de vista dos produtores na imagem fotográfica.

II) Limites na cobertura fotográfica de guerra

Saber qual o limite permissível da imagem registrada em um combate é um debate que sempre permeia o papel profissional do fotógrafo de guerra. Para citar casos emblemáticos, a fotografia da execução de um guerrilheiro vietcongue (1968), do fotógrafo Eddie Adams, ou a imagem da autoimolação (1963), de autoria de Malcolm Browne balizam a busca pela “boa” imagem. Curioso é que ambos os fotógrafos foram, com esses registros fotográficos, vencedores do Prêmio *Pulitzer*, cujos trabalhos de fotógrafos norte americanos são laureados.

Além do *Pulitzer*, o *World Photo Press* torna evidente uma disposição em premiar fotografias ligadas à iconografia do sofrimento⁷ (SONTAG, 2003). Para usar os termos do fotógrafo português Paulo Nunes dos Santos, essa tendência profissional é feito uma “Pornografia para fotojornalistas, como eu lhe gosto de chamar”.

Deste modo, a informação visual de um conflito se coloca dentro da intenção da autoria em registrar certas imagens, estas que se prestam a interesses diversos, dentre eles a exploração do sensacionalismo vulgar, lucros comerciais, notabilizar-se perante os pares profissionais reiterado por buscas de prêmios, ou ainda, a sobreposição cultural do fotógrafo sob a situação degradante do Outro. A fala do fotógrafo André Vieira aponta para essa reflexão: “Na maioria das vezes os fotógrafos apenas se deslumbram com o bang bang e ficam nisso”, logo depois disse que: “Fujo o mais que posso de imagens que glamourizem a violência”.

⁷Susan Sontag (2003) denominou de “iconografia do sofrimento” a abordagem midiática das fotografias de conflito. Corpos esfacelados no chão, soldados e civis armados entrincheirados em combate e ao fundo deles, ruínas. Esses signos compõem o protótipo imagético do imaginário coletivo sobre guerras. O “bombardeio” diário desses registros nos meios de comunicação de massa – sendo eles encenados ou não – provoca a reflexão em torno de ‘como’ os sujeitos experienciam esses registros, e se esses causam choque naqueles.

A tentativa de fuga de André Vieira se apresenta feito um *mea culpa* do fotógrafo, cujas imagens são tentativas de escapar da glamourização da violência. O uso da palavra “apenas” carrega um valor restritivo na fala de Vieira, pois somente o *bang-bang* interessa e exclui qualquer outra abordagem. Ele tenta fugir ao máximo dessa prática, porém mesmo que busque a reflexão, o estilo imperante de cobertura de guerra, apontado por ele, desencantou-o, fazendo-lhe afastar-se da “coisa” (coberturas de guerras).

Já as frases contraditórias do fotógrafo Paulo Nunes dos Santos apontam para uma visão pessoal confrontada entre a ideia essencialista da fotografia de André Bazin (1983), a busca da verdade e a subjetividade. “Na minha perspectiva, o papel do jornalista é unicamente observar e documentar. Documentar o que realmente está a acontecer, é fundamental” e depois: “No entanto, em quanto jornalista é vital nunca comprometer a veracidade e subjectividade da historia que se está a documentar”. O mesmo Paulo Nunes classifica o limite como uma questão de “bom senso” profissional, ora, então, até mesmo documentar “verdades” perpassa por julgamentos e escolhas do fotógrafo.

Os fotógrafos Yan Boechat e Fernando Costa Netto deixam mais evidentes em suas falas que qualquer limitação deve ser de caráter fundamentalmente pessoal. Para Costa Netto quando um fotógrafo está diante de uma pauta especial, para se obter a melhor foto, o fotógrafo tem que está mais próximo da ação, tendo essa argumentação uma afinação com a visão de Robert Capa⁸, quando liga proximidade do fato à qualidade da imagem. Para chegar a essa fotografia, não deve haver distinção em nada na cena, “tudo deve ser registrado”, concluiu Fernando. Já a fala de Boechat é construída numa contradição recorrente: “Eu defendo que tudo, absolutamente tudo seja registrado e mostrado” e depois afirma que: “Mas pessoalmente não publicaria [...]”.

Das frases expostas acima, fica demonstrado que o próprio conflito ético profissional está presente na atividade jornalística, pois da mesma forma que tudo “pode” e/ou “deve” ser mostrado, o limite pessoal, o qual Yan Boechat se refere, não o faz publicar fotos que colocassem em risco pessoas inocentes ou pessoas que o ajudaram em seu trabalho. Assim, idiossincrasia do “eu” do fotógrafo é o que vai determinar o quão de verdades ficcionalizadas uma imagem poderá exibir.

⁸ Considerado o pai do fotojornalismo de guerra tem uma frase famosa: “Se a tua fotografia não é boa, é porque tu não estavas suficientemente perto”.

III) O Espelho do real e a ficção em zonas de conflito

No debate entre documento e arte, duas temáticas que obrigatoriamente aparecem é a oposição entre o espelho do real e ficção (encenação e pose). Na qualidade de profissionais, os entrevistados se posicionaram ora a favor de um, ora de outro, e ora contradizendo-se e misturando esses dois estatutos.

Da fala de André Vieira percebe-se que a teatralização da realidade tem relação com a consciência da presença: fotógrafo e sujeito representado sabem da existência um do outro. Acontece como um acordo entre eles, sendo preciso que o consentimento esteja claro e que “minha presença é aceita e bem recebida”. Ainda, verifica-se uma contrariedade entre o posicionamento entre realidade e ficção, primeiro ele defende que fotografia não é espelho do real e sim o recorte dela e que a guerra não é lugar para experimentação estética, porém argumenta depois a não existência de regras para um bom trabalho. Essa noção está próxima da fotografia artística a qual desabona os regimes rígidos de composição imagética.

O fotógrafo Fernando Costa Netto parece compartilhar dessa ideia de Vieira, pois “Não acha legal” a criação, por meio da ficção, de representações fotográficas de guerra, ele parece ter uma ideia muito voltada ao tradicionalismo profissional e do formalismo técnico, devido à aproximação física necessária entre sujeito e objeto, à defesa de que tudo pode ser fotografado e à fotografia eficiente⁹, por considerar que a linguagem fotográfica está entregue à categorização de bons, de médios e de ruins fotógrafos.

A americana Susan Meiselas acredita que os elementos da ficção são escolhas do fotógrafo e reconhece que há pessoas que aceitam posar (deliberadamente) para a câmera, caracterizando assim uma encenação. Todavia, no ato do seu trabalho, a fotógrafa diz esperar por momentos que caracterizem a situação a ser fotografada, e aí reside o paradoxo: se por um lado ela recusa a pose do modelo, Meiselas aceita a “espontaneidade planejada”. O projeto da fotografia artística contemporânea envolve a construção do real por meio da roteirização, do pré-planejado, sendo o espontaneamente planejado de Susan da ordem de produção do “documentário imaginário” (LOMBARDI, 2007).

⁹ Cf. GURAN, 1992.

Se o português Paulo Nunes dos Santos defende uma “reprodução genuína da realidade” – visão essencialista da imagem – o fotógrafo Yan Boechat procurou separar diametralmente o “espelho do real” da ficção: “Uma coisa é retratar a realidade sob qualquer ponto de vista, estético ou ideológico. Outro é recriar a realidade. São questões distintas e não podem coabitar o mesmo espaço”. Ambos os fotógrafos parecem concordar que existe sim uma imagem objetiva e aderente ao real, porém Boechat ainda causa confusão, primeiro por admitir que a realidade pode ser contada por qualquer ponto de vista, o que salienta o apoio a possibilidades de subjetivações, tomadas de lado e etc.; e depois por trazer um questionamento não intencionado: o que seria recriar a realidade, se o ato próprio do ponto de vista já é uma criação dentro da realidade?

Segundo Rouillé (2009) a “reportagem encenada não é menos verdadeira do que a reportagem ‘ao vivo’, ela corresponde a um outro regime de verdade, a outros critérios suscetíveis de sustentar a convicção, ou a outras expectativas” (ROUILLÉ, 2009, p.144). Desta forma, defende-se outro uso da reportagem fotográfica deslocando-a da incongruência do real para possibilidade da montagem/ficção e da interpretação do produtor e do receptor. Parece-nos que a “verdade” e a “realidade” do objeto a serem fotografadas estão mais para o atendimento à ideologia da empresa jornalística – atenta a um mercado de negócios – do que para o entendimento das propriedades visuais como formas diversas de apreensão da vida.

O fotógrafo André Vieira acrescentou que uma criação artística que tenha a pretensão de passar-se por documentação, torna-se uma enganação. Soulages (2010) traz os dois sentidos da palavra “ficção”, uma dá conta daquilo o que é mentiroso e falso a outra, aquilo que é imaginado e inventado, sem o intuito de enganar. Vieira se remete a primeira significação da palavra como se a fabricação de imagens fosse contrária ao sistema de ideias sobre o real. A ficção é uma forma de tornar visível diversas realidades sobre um referente, afastando-se de uma leitura unívoca. O imaginário e a arte fotográfica se abrem para ressignificações do “já conhecido”, assim como as encenações estão para a fotografia como um elemento discursivo visual, que intencionam corroborar para novas interpretações e romper com a verdade universal.

IV) Trabalho autoral e arte contemporânea

A assunção da autoria em fotografias é a exclamação mais evidente nos trabalhos que estão envolvidos com a arte contemporânea. A autora Charlotte Cotton

(2010) usa as denominações de fotografia artística e fotografia de autor enquanto sinônimas para caracterizar aquilo que ela convencionou chamar de “fotografia-quadro”. Esse conceito é possível ser percebido em publicações de grandes veículos como *The Guardian*, *Time*, *The New York Times*, entre outros, o que demonstra uma tendência profissional em publicar material fotográfico – tanto na abordagem documental quanto noticiosa, ou ainda as duas juntas – cuja aliança entre arte e documento é possível, embora ainda haja resistência, das empresas e dos próprios fotógrafos ainda embebecidos pela ideologia essencialista da imagem fotográfica.

O fotógrafo Yan Boechat vê a possibilidade da fotografia aliar informação e qualidade artística: “Acho que tem muita gente fazendo materiais de grande qualidade artística em zonas de conflito. Fotos ao mesmo tempo repletas de informação e com muita qualidade, seguindo os passos de grandes fotógrafos”. Bem como, a fotógrafa Susan Meiselas acredita que a liberdade de criação não tem limite. Para ela, o autor pode imaginar diversas maneiras para uma linguagem visual esteticamente dinâmica: “depende de nós inventarmos as formas eficazes de comunicação” (tradução nossa).

Para Meiselas, é possível à imagem autoral está associada à comunicação entre texto e imagem, nos meios impressos e digitais. Porém, a fotógrafa aponta a mídia digital como alternativa – enquanto espaço de veiculação – para oportunidades à fotografia de autor. Isso porque o espaço virtual na internet abriu um leque de oportunidades, antes não possível nos meios impressos: “Cada ‘*frame*’ tem uma assinatura, ele também tem uma vida independente fora do contexto da revista” (tradução nossa). Nessa fala de Meiselas, além do valor dado a subjetividade do fotógrafo (“assinatura”) fica clara a ruptura das relações entre o texto e a imagem. A fotografia se referencia a ela mesma, se expanda para dentro de si; antes a legenda explicava o que se via na imagem, como uma linguagem descritiva, a interpretação vai para além disso, parte para outros terrenos (como do imaginário), e a arte contemporânea se coloca enquanto um “através”, ou seja, como caminho para expansão de novos significados da fotografia.

O fotojornalista Yan Boechat aprofunda o debate sobre o espaço para os trabalhos autorais nos veículos de comunicação, ao considerar que a discussão marcha em direção ao questionamento do modelo de negócios da empresa jornalística. Abrir espaço para trabalhos autorais é encarar a crise no paradigma do financiamento e também enfrentar os riscos no investimento dessas “experimentações”; porém, ele

adverte que: “Cada vez mais o trabalho autoral tem se aproximado mais do hobby do que da profissão”. É como se a abordagem da cobertura fotográfica de guerras estivesse voltada mais para “as aventuras do fotógrafo no conflito” (para os bastidores da sua missão) que para o papel fim de um jornalista numa cobertura como essa. E daí, por mais que o conflito seja algo sério, ele ganha ares de epopeia e também de entretenimento: belas imagens, causos, pouca mensagem e pífia reflexão.

O trabalho autoral, nas palavras do fotojornalista André Vieira, é algo inato, instintivo, não é uma decisão conceitual, ou seja, não é proposital compor ou mesmo possuir um modo de pensar, de julgar ou ainda ter um ponto de vista de acordo com conceitos/tendências, no caso aqui, a arte contemporânea. Sendo assim, fotografia autoral é algo natural, profundamente arraigada no interior do “eu” do produtor da imagem. Já arte para ele, é uma decisão conceitual: “Não creio que uma abordagem autoral seja a mesma coisa que fazer uma “criação estético-estilística [...] Estilo não é um lugar de onde se parte, mas onde se chega, é algo que vem naturalmente como consequência de uma busca, não resultado de uma decisão”.

Quando Vieira diz que trabalho autoral não é o mesmo que uma decisão conceitual, ele está afirmando, em outras palavras, que a fotografia pode ser autoral sem ser artística. A priori isso nos parece fazer sentido, porém essa visão reducionista e superficialmente exposta não contempla o entendimento do enlace entre trabalho autoral, trabalho conceitual e criação estético-estilística.

Destarte, a fotografia autoral é, primeiramente, uma resposta ao estereótipo tradicional da fotografia documental ou clássica, daí a aproximação com a linguagem artística contemporânea está embasada na valorização da ideia [do produtor]. O “estilo artístico” – vamos assim dizer – é tanto a chegada quanto à partida, é tanto os dois ao mesmo tempo, quanto também não se é nenhum. Não nos parece que a “busca” e a “decisão” sejam antagônicas quando se fala em arte, são elas complementares e convergentes entre si.

Além disso, fazer arte não é um estado permanente de consciência do produtor, a arte também advém do acidente, do acaso, do desprezioso, do “não artístico” e do inexperiente. Considerar a arte enquanto deliberação autoral é vilipendiar as incertezas do inconsciente que formam o imaginário do sujeito produtor. Ainda sim, a criação estético-estilística é a ideia de que o fotógrafo deve se pautar pela liberdade de criação, expandindo para o poético, para o literário. Então, a separação de conceitos como se

eles dessem conta de fundamentações concretas não contemplam as subjetivações inerentes à linguagem fotografia, artisticamente preconcebidas ou não.

V) Novas tecnologias e o amanhã do fotojornalismo de guerra

A maioria dos fotógrafos concorda com a frase de Fernando Costa Netto: “O cozinheiro é mais importante que o fogão”, uma clara alusão ao fato de que o fotógrafo se sobrepõe a máquina fotográfica, ou melhor, há uma valorização da ideia pessoal em detrimento da metodologia do aparelho. Não importa se a imagem é obtida por meio de tecnologia analógica ou digital, se por uma máquina DSRL ou um *Iphone*, por exemplo, o essencial mesmo é imprimir uma linguagem capaz de trazer interpretações possíveis do fotografado. Isso afasta a ideia de Vilém Flusser (1985) para quem é do aparelho a incumbência de produzir, manipular e armazenar símbolos e não o produtor que manuseia esse aparato técnico.

Porém a concepção flusseriana encontra abrigo, dentro do grupo de entrevistados, nas palavras do fotógrafo português Paulo Nunes dos Santos, por apresentar uma visão tecnicista, a qual valoriza o meio em detrimento do sujeito. O determinismo tecnológico está tão em voga atualmente que causa discrepâncias na avaliação da presença das novas tecnologias na arte contemporânea. Há uma espécie de sobrevalorização, como se coubessem aos meios digitais catalisar expressões estéticas e artísticas, o que é um equívoco. O fotojornalista Paulo Nunes declarou que: “não acredito que alguém tenha passado, ou consiga passar, um dia inteiro na frente de combate a fotografar exclusivamente com o *iPhone*”, ou seja, como se coubesse a máquina a construção de uma linguagem fotográfica.

Essa discussão dos aparatos tecnológicos como instrumentos fotográficos em zonas de conflitos auxiliam no entendimento de como se vislumbra um futuro para a cobertura, seja ela documental ou jornalística de guerra. A atual mudança que passa o mercado jornalístico aponta redução de investimentos em matérias longas em favor da informação concisa, rápida e linguagem enxuta. No caso das fotografias, é muito comum as empresas comprarem imagens de agências ao invés de enviar seus próprios profissionais.

Sobre isso, o fotógrafo Fernando Costa Netto argumentou que o caso brasileiro é ainda mais alarmante, porque o país não tem tradição em coberturas de guerra, embora seja uma nação “acostumada” com a violência urbana: “Uma pena, porque estamos

mais acostumados com a violência do que fotógrafos franceses, alemães, belgas, que nasceram e se criaram em sociedades lineares. Teríamos mais chances se houvesse editores e mercado”. Das palavras dele, infere-se que a realidade brasileira credenciaria os fotógrafos brasileiros a adentrarem em regiões de conflito mais que os europeus, já que o “hábito” de conviver com isso justificaria o investimento nesses profissionais.

A linguagem fotográfica tem mesclado os gêneros jornalístico e documental, prova disso são as mudanças na forma de apresentação do conteúdo nos meios midiáticos, sobretudo os digitais, apontando para uma hibridação de linguagens. A fotorreportagem de guerra tem absorvido o áudio e o vídeo para contar as histórias em *slide shows*, alterando assim a forma de recepção da imagem fixa e causando a ruptura com a ideia da imagem universal (e condensadora do real), uma vez que a apresentação de várias fotografias sequenciadas com fundo musical e/ou com a junção de imagens fílmicas altera o regime de apreensão de um dado tempo e espaço, esses passam a ser vários, fabricados, montados, subjetivados e complementares entre si.

Considerações finais

Após a análise das seis entrevistas realizadas é possível tecer algumas conclusões referentes ao modo de apresentação da arte contemporânea e do “documentário imaginário” (LOMBARDI, 2007) no fenômeno que elegemos como objeto de pesquisa nesse trabalho, no caso as fotografias de guerras atuais e artísticas. Como se pretendeu um “olhar para dentro das imagens”, as falas dos fotógrafos auxiliaram na construção interpretativa, inserida numa busca por aprofundar aquilo que defendemos ser possível a qualquer imagem (especificamente às fotografias de guerra): o trabalho autoral artístico e o declarado ponto de vista do produtor mesmo em uma zona de conflitos.

A partir das respostas dos fotógrafos foi possível revisar conteúdos expostos e confrontá-los com as contrariedades entre teoria e vivência profissional dos entrevistados. Sendo assim, em nosso crivo, a utilização da internet não anula nosso intuito de saber as opiniões, as atitudes e as crenças dos fotógrafos permanecendo vivo o propósito de ampliar a discussão sobre a tendência de elementos artísticos em imagens fotográficas de guerras contemporâneas.

As entrevistas realizadas com os fotógrafos mostraram como é viva a discussão e o posicionamento por vezes contraditórios na defesa e no ataque entre os regimes da fotografia-documento e da fotografia-arte. Isso certamente tem influência da dinâmica de trabalho que empresas jornalísticas impõem para veicular as fotografias, mesmo nos casos dos profissionais *freelance*, pois mesmo sendo independentes, para alçar visibilidade nos meios midiáticos tradicionais (jornais e revistas impressos), os registros fotográficos das guerras devem, de alguma forma, estar convenientemente adequados as políticas editoriais dos grandes veículos. Mas o que é unânime é o reclame pela legitimação do ponto de vista do produtor sobre a documentação de conflitos bélicos, seja ele qual for.

Portanto, se levamos em conta a fala do fotógrafo português Paulo Nunes dos Santos que considera a fotografia como a “reprodução genuína da realidade” na mesma proporção que nos posicionamos a favor da americana Susan Meiselas, cuja defesa é pela liberdade de criação sem limites, e pela afirmação da individualidade – como processo de autoconhecimento como nos casos de André Vieira e Fernando Costa Netto, por exemplo – é para evidenciar que a discussão no campo da fotografia artística ainda tem muito a desvendar-se e a pesquisar-se. Sim, admite-se que nada em uma conclusão é definitivo, universal e geral, é o tempo todo um ponto de vista, um recorte, um parcial.

Referências

BAZIN, A. **Ontologia da imagem fotográfica**. In: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BODSTEIN, C. L. F. *Imagens literárias do fotojornalismo: símbolo complexo e construção de não-referentes para notícia*. In: Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, 2012. **Anais...** Curitiba, PR: XVI COMPOS, 2007, p.1-12.

COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUARTE, J. **Entrevista em profundidade**. In: BARROS, A.; DUARTE, J. (org.). *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2012.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

GURAN, M. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

LOMBARDI, K. H. **Documentário imaginário**: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

QUEIROZ, M. I. P. de. **Relatos Oraís**: do “indizível” ao “dizível”. In: SIMSON, Olga Moraes Von. Experimentos com Histórias de Vida (Itália-Brasil). São Paulo: Vértice, 1988.

ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOULAGES, F. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Editora Senac, 2010.