

UNIVERSIDADE SAGRADO CORAÇÃO

DANIEL CASAL DE MORAES

MIRELLA BELIZÁRIO CABAZ

**JAMES NACHTWEY: A LEGITIMIDADE DAS
FOTOGRAFIAS DE DOR**

BAURU
2011

DANIEL CASAL DE MORAES
MIRELLA BELIZÁRIO CABAZ

JAMES NACHTWEY: A LEGITIMIDADE DAS
FOTOGRAFIAS DE DOR

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Centro de Ciências Exatas e Sociais Aplicadas como parte dos requisitos para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo sob a orientação da Prof^ª. Ms. Joyce Guadagnucci.

BAURU
2011

Moraes, Daniel Casal de

M8275j

James Nachtwey : a legitimidade das fotografias de dor / Daniel Casal de Moraes, Mirela Belizario Cabaz -- 2011.

98f.: il.

Orientadora: Prof. Ms. Joyce Guadagnucci

Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo) – Universidade Sagrado Coração – Bauru – SP.

1. Fotojornalismo. 2. James Nachtwey. 3. Guerra. I. Guadagnucci, Joyce. II. Título.

DANIEL CASAL DE MORAES
MIRELLA BELIZÁRIO CABAZ

JAMES NACHTWEY:

A LEGITIMIDADE DAS FOTOGRAFIAS DE DOR

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Centro de Ciências Exatas e Sociais Aplicadas como parte dos requisitos para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo sob a orientação da Prof^a. Ms. Joyce Guadagnucci.

Banca examinadora:

Prof^a. Ms. Joyce Guadagnucci.
Universidade Sagrado Coração

Prof^a. Esp. Sandra Faria
Universidade Sagrado Coração

Prof^a. Dra. Roseane Randlelo
Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Bauru, 12 de dezembro de 2011.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a nossa orientadora, prof^a. Ms. Joyce Guadagnucci pelo imprescindível acompanhamento ao longo desta fase. Obrigado por toda atenção a nós dedicada, seu conhecimento e comprometimento nos guiaram no caminho certo.

Também agradecemos aos nossos pais e a toda nossa família pelo apoio e torcida, pessoas amadas que nos deram suporte necessário neste período de nossas vidas.

E a Deus sempre, por tudo.

“Para o triunfo do mal só é preciso que os bons
homens não façam nada”.
(Edmund Burke)

RESUMO

Este trabalho estuda a fotografia na imprensa, principalmente as fotografias de guerra. Desenvolve uma reflexão sobre a legitimidade de se fazer registros de pessoas que passam por momentos de dor. Levanta questões sobre a exposição desses indivíduos, a forma como as imagens atingem a sociedade e a maneira como os fotojornalistas registram tais acontecimentos. O principal trabalho focado na pesquisa é do fotojornalista norte-americano James Nachtwey, um dos mais importantes fotógrafos de guerra da atualidade, que desde a década de 80 denuncia o sofrimento de milhares de pessoas ao redor do mundo. A pesquisa também aborda a história da fotografia e do fotojornalismo ocidental e apresenta um estudo sobre a linguagem e gêneros fotojornalísticos. O estudo desenvolve análises de imagens de Nachtwey e delimita em cada figura os elementos de linguagem utilizados, além do estilo do fotojornalista. Todo o conteúdo estudado e analisado posiciona o trabalho a favor das imagens de dor, desde que essas sejam produzidas com respeito e responsabilidade.

Palavras-chave: Fotojornalismo. James Nachtwey. Guerra.

ABSTRACT

This work studies the photograph in the press, especially the photographs of war. Develops a reflection on the legitimacy of making records of people who go through for times of sorrow. Questions are raised about the exposure of these individuals, how the images affect society and the way of the photojournalists record all these events. The main work is focused on the research of the American photojournalist James Nachtwey, one of the most important war photographers of our time, since the 80's, he denounces the suffering of thousands of people around the world. The research also covers the history of photography and photojournalism in occident and presents a study on language and gender of photojournalist. The study develops image analysis of Nachtwey and limits for each figure, the elements of language used, and photojournalist style. All content studied and analyzed, position the study in favor of images of pain, since these are produced with respect and responsibility.

Keywords: Photojournalism.James Nachtwey.War

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Enchente Santa Catarina 2008.....	35
Figura 2 – Enchente Santa Catarina 2010.....	35
Figura 3 – Enchente Santa Catarina 2011.....	36
Figura 4 – Capa da Revista Veja.....	37
Figura 5 – Guerra do Vietnã.....	40
Figura 6 – Família de mendigos na Indonésia.....	46
Figura 7 – Presidiário no Alabama.....	47
Figura 8 – Sobrevivente do Conflito em Ruanda.....	48
Figura 9 – Assassinato em Jakarta.....	49
Figura 10 – Campo de refugiados em Kosovo.....	53
Figura 11 – Campo de refugiados na Albânia.....	54
Figura 12 – Kosovo em ruínas.....	55
Figura 13 – Luto no Afeganistão.....	58
Figura 14 – Luto a soldado na Guerra da Bósnia.....	59
Figura 15 – Orfanato para incuráveis na Romênia.....	62
Figura 16 – “Chain Gangs”.....	63
Figura 17 – Pobreza na Indonésia.....	64
Figura 18 – Chechênia pós-guerra.....	68
Figura 19 – Renúncia do ditador na Indonésia.....	69
Figura 20 – Guerra da Chechênia.....	72

Figura 21 – Guerra da Bósnia.....	73
Figura 22 – Viciados do Paquistão.....	74
Figura 23 – Fome na Somália.....	77
Figura 24 – Faminto no Sudão.....	78
Figura 25 – Cabul em ruínas.....	82
Figura 26 – Kosovo pós-guerra.....	83
Figura 27 – Retorno ao Kosovo.....	84
Figura 28 – Intocáveis da Índia.....	87
Figura 29 – Palestina X Israel.....	88
Figura 30 – Conflito na Palestina.....	89
Figura 31 – Manifestação na Indonésia.....	90
Figura 32 – Conflito na Indonésia.....	91

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	DA FOTOGRAFIA AO FOTOJORNALISMO.....	12
2.1	FOTOGRAFIA.....	12
2.2	FOTOJORNALISMO.....	12
2.2.1	A guerra como tema privilegiado.....	14
2.2.2	Os gêneros fotojornalísticos.....	18
2.2.3	A linguagem fotográfica.....	21
3	HÁ LEGITIMIDADE NAS FOTOGRAFIAS DE DOR?.....	27
3.1	A DIVULGAÇÃO.....	37
4	JAMES NACHTWEY – O FOTÓGRAFO DE GUERRA.....	44
5	MATERIAIS E MÉTODOS.....	51
6	ANÁLISES DO MATERIAL FOTOGRÁFICO DE JAMES NACHTWEY.....	52
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
	REFERÊNCIAS.....	97

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda o uso da fotografia pelos profissionais da área de comunicação. Mais precisamente, de fotojornalistas encarregados de registrar imagens de guerra e que vivem, muitas vezes, um dilema. Fazer ou não fotografias de pessoas que passam por momentos de dor? O estudo visa desenvolver uma reflexão sobre a profissão de fotojornalistas que registram o sofrimento alheio, e sobre a legitimidade ou não de se fazer tais imagens.

Com base no trabalho do fotojornalista norte americano James Nachtwey, conhecido como um dos melhores fotógrafos de guerra da atualidade, este estudo aborda a história do fotojornalismo e debate algumas questões éticas que limitam ou direcionam o caminho destes profissionais, além de analisar imagens de Nachtwey, no que se refere à linguagem fotojornalística e ao seu estilo.

O uso da fotografia na imprensa é um recurso que mudou a maneira de se produzir notícias. Há muitos anos fotógrafos têm a missão de registrar e noticiar para o mundo os conflitos existentes e expõem suas vidas em prol da profissão. A sociedade, ao se deparar com algumas destas imagens, muitas vezes se choca, pessoas são expostas. Então, surgem discussões sobre a necessidade ou não de se produzir estas fotografias, uma vez que existe a importância e o dever de se divulgar e esclarecer os fatos.

Diante disso, este estudo foi estruturado em três capítulos. No primeiro, foi estudada a história da fotografia e do fotojornalismo, importante para entender a maneira de se fazer fotojornalismo hoje. Neste capítulo também foram delimitados os principais gêneros fotojornalísticos, que classificam as diferentes formas de se fazer fotografias para a imprensa, além da linguagem fotográfica, conteúdo de base tanto para quem faz fotografias quanto para aqueles que as analisam.

No segundo capítulo, é apresentada a discussão sobre a legitimidade de se fazer fotografias de dor, debatendo assuntos como exposição indevida da figura humana, abordagem e cobertura de tragédias, maneira como essas imagens atingem a sociedade, enfim, a importância de se realizar registros daqueles que sofrem.

Em seguida, no capítulo três, aborda-se a biografia do fotógrafo de guerra James Nachtwey, seus inúmeros trabalhos, características e prêmios, profissional que busca mostrar ao mundo as atrocidades vividas por tantos seres humanos.

Logo após, é apresentada o estudo empírico realizado, que consiste na análise de 23 fotografias, reunidas em 8 conjuntos, produzidas por James Nachtwey. As imagens foram selecionadas e agrupadas a partir da observação dos elementos de linguagem que se repetiam em suas composições, como enquadramento, luz, foco etc. Em seguida, procurou-se entender os prováveis motivos que levaram o fotógrafo a optar por tais recursos e suas implicações em relação à construção da representação do sofrimento humano.

O tema proposto é de suma importância para o profissional da área de fotojornalismo, pois aborda discussões relevantes que permeiam as rotinas de trabalho do fotógrafo de imprensa. Além disso, traz à tona a obra do renomado fotógrafo de guerra James Nachtwey, que desde a década de 80 denuncia as atrocidades que ocorrem ao redor do mundo.

2 DA FOTOGRAFIA AO FOTOJORNALISMO

2.1 FOTOGRAFIA

A palavra fotografia, de origem grega, significa foto (luz); grafia (escrever), ou seja, "escrever com a luz". Como aborda Sousa (2002, p. 37), "uma máquina fotográfica permite a 'escrita com a luz'". O instrumento recebeu este nome, pois a fotografia analógica, tradicional – visto que hoje é mais comum o uso das máquinas digitais – cria imagens através de exposição luminosa e as fixa em um material fotossensível. Esta técnica é possível devido à captação da luz por uma câmara escura.

Segundo o autor (2002, p. 37), o princípio da câmara escura foi descoberto há muito tempo. Há registros vistos na Grécia, por Aristóteles em 4 aC, entre outros, e a partir deste intento é que foi possível aos pesquisadores do século XIX a invenção da fotografia. Na técnica, "os raios luminosos que entram por um orifício estreito de uma câmara escura projetam, na parte oposta, a imagem dos objetos exteriores, um pouco à semelhança do que acontece no nosso olho".

Na câmara fotográfica analógica, de acordo com Sousa (2002, p. 38), "os raios luminosos projetam a imagem sobre um filme". Já na fotografia digital, o processo da câmara escura é o mesmo, a diferença ocorre no resultado obtido, ou seja, na imagem. A luz resulta em uma imagem digital, armazenada em forma de códigos.

Como conta Sontag (2004, p. 18), "as primeiras câmeras, feitas na França e na Inglaterra no início da década de 1840, só contavam com os inventores e os aficionados para operá-las". Uma vez que, na época, "não existiam fotógrafos profissionais, não poderia tampouco haver amadores, e tirar foto não tinha nenhuma utilidade social clara; tratava-se de uma atividade gratuita, ou seja, artística, embora com poucas pretensões a ser uma arte".

2.2 FOTOJORNALISMO

As primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo "notam-se quando os primeiros entusiastas da fotografia apontaram a câmara para um acontecimento, tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público, com

intenção testemunhal.” (SOUSA, 2000, p. 25). E assim, no final do século XIX, a profissão do fotógrafo se concretiza.

O fotojornalismo é a atividade que utiliza a fotografia para transmitir informação. Segundo Sousa (2002, p. 7), as fotografias jornalísticas são aquelas que “possuem ‘valor jornalístico’ e que são usadas para transmitir informação útil em conjunto com o texto que lhes está associado.” A expressão “valor jornalístico” refere-se àquilo que tem valor como notícia. A foto “ajuda a credibilizar a informação textual.” (SOUSA, 2002, p. 5).

O mesmo autor afirma que o fotojornalista também usa a fotografia como um veículo de observação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao planeta. Nascida num ambiente positivista a fotografia, como conta Sousa (2000, p. 9), “já foi encarada quase unicamente como o registro visual da verdade”, e nesta condição foi adotada pela imprensa.

Hoje, se sabe que a fotografia pode representar e indiciar a realidade, mas não ser o seu espelho fiel. Para o autor (2000, p. 10), fotografar deixou de ser “um mero jogo de espelhos para desembocar no jogo bem mais elaborado e complexo do mundo dos signos e de códigos, de linguagem e de cultura, de ideologia e de mitos, de histórias e tradições, de contradições e convenções”.

Então, ao longo dos anos, a fotografia, através da competência de cada fotojornalista, conseguiu mostrar, revelar, expor, denunciar e opinar. Uma vez, que

a fotografia é a única “linguagem” entendida em toda parte do mundo e que, ao interligar todas as nações e culturas, une a família humana. Independente da influência política – onde as pessoas foram livres -, ela reflete fielmente a vida e os fatos, permite-nos compartilhar as esperanças e o desespero dos outros e esclarece as condições políticas e sociais. Tornamo-nos testemunhas oculares da humanidade e da desumanidade da espécie humana [...]. (HELMUT GERNSHEIM, 1962 *apud* SONTAG 2004, p. 208).

Sontag (2003, p. 21) reforça: “Ao contrário de um relato escrito – que, conforme sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário, é oferecido a um número maior ou menor de leitores -, uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos”. Desta forma, a fotografia tem contribuído muito com o jornalismo. Como analisa Oliveira; Vicentini (2009), a foto deu ao jornalismo mais veracidade e facilitou a compreensão dos fatos. Nunca a fotografia ocupou tanto espaço no noticiário impresso e nos meios de comunicação como nos dias de

hoje. A imagem na sociedade contemporânea chega até mesmo a sobreviver à notícia, ultrapassa seu autor, torna-se patrimônio cultural. Como reflete Sontag (2004, p. 35), “Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo no mundo existe para terminar num livro. Hoje, tudo existe para acabar numa foto”.

E são essas fotos que agora fazem o registro da história e mais, tornam-se história. Aliados ao texto são vistas como a comprovação de que algo existiu e foi relevante para a sociedade em determinado momento.

2.2.1 A guerra como tema privilegiado

Como os primeiros fotógrafos foram pintores ou oriundos do mundo artístico, eles reproduziam em seus quadros cenas de batalhas. Com a incorporação da câmera por estes profissionais, eles passaram a utilizar um novo processo de captação das imagens, o que garantiu maior veracidade aos espectadores. Assim, “a história do fotojornalismo mostra que entre ela e as guerras sempre houve uma afinidade.” (OLIVEIRA; VICENTINI, 2009, p. 23).

Mas as condições para se obter imagens eram precárias. As câmeras fotográficas eram enormes, pesadas, o uso do flash de magnésio, por exemplo, toda vez que era acionado, expelia uma fumaça com cheiro desagradável que “não só impedia que rapidamente se tirasse outra foto como também afastava rapidamente as pessoas do fotógrafo.” (SOUSA, 2002, p. 14). Por isso, as imagens eram posadas, montava-se a cena e depois se executava a fotografia.

A Guerra Americano-Mexicano (1846-48) foi a primeira guerra registrada através do daguerreótipo. Mas durante a Guerra da Criméia (1854-55), com registros de Roger Fenton – considerado o primeiro repórter fotográfico – a fotografia foi utilizada em grande escala. Segundo Sousa (2000, p. 33), “em meados da década de cinquenta do século XIX, a fotografia já havia se beneficiado dos avanços técnicos, químicos e óticos que lhe permitiram abandonar os estúdios e avançar para a documentação imagética do mundo com o ‘realismo’ que a pintura não conseguia”.

Porém, segundo o autor (2000, p. 28, p. 34), os registros “concentravam-se mais na paisagem bélica do que nos processos de guerra em si”. Os soldados posavam para as fotos geralmente quando estavam em seus alojamentos e não em batalha. Por isso, nesta época o público não tinha conhecimento do horror,

mostrava-se a 'falsa guerra'. "É ainda a guerra vestida com a sua auréola de heroísmo e de epopeia, como tradicionalmente era representada pela pintura".

Após a Guerra da Criméia, todos os grandes conflitos foram reportados fotograficamente. A Guerra da Secessão norte americana (1861-65), por exemplo, registrada por Brady, Gardner, O'Sullivan, Barnard, entre outros, foi o "primeiro evento a ser 'massivamente' coberto por fotógrafos." (SOUSA, 2000, p. 35). A partir daí, começou a revelar-se uma certa estética do horror. Uma reportagem fotográfica menos censurada. Mas mesmo assim, ainda não se podia falar em fotografias factuais. As imagens demoravam pelo menos uma semana para serem veiculadas.

De acordo com o autor (2000, p. 41), as primeiras fotos de soldados em campo de batalha foram registradas na Guerra Franco-Prussiana (1870-71), quando se começa a "detectar a introdução da velocidade na fotografia europeia", e com isso, foi possível travar o movimento dos sujeitos fotografados.

Surgiram cada vez mais revistas ilustradas e a competição aumentava. Ainda mais com o uso do novo recurso, o *halftone*, disponível a partir da década de oitenta, que permitiu a primeira forma de impressão de imagem. Em 1888, a Kodak fabrica sua primeira câmera e com isso a fotografia se democratiza. Foi na França, a partir de 1910, que a fotografia jornalística fez sua primeira aparição nos jornais europeus, no *Excelsior*. A imagem começa de fato a ser usada como informação e não mais ilustração.

Então, já no século XX, as mudanças nas convenções jornalísticas com a consolidação da fotografia fomentaram a investigação técnica, o que levou ao "aparecimento de máquinas menores e mais facilmente manuseáveis, lentes mais luminosas, filmes mais sensíveis e com maior grau de definição da imagem." (SOUSA, 2002, p. 14).

Desta maneira, a Primeira Guerra Mundial (1914-18) foi amplamente fotografada e veiculada nos jornais da época, mas as fotografias sofriam muita manipulação, "os fotógrafos de guerra tiveram ainda de lidar com a mão pesada de censores e editores, que retocavam muitas imagens, impedindo o choque." (SOUSA, 2000, p. 71).

Após a Primeira Grande Guerra, a Alemanha se tornou o país do fotojornalismo moderno. Com a fabricação de novas câmeras fotográficas, como a Leica, menores e providas de objetivas luminosas. Foi possível uma nova e revolucionária aparição: a *candid photography*, uma fotografia não posada,

espontânea, cujo pioneiro da técnica usada até os dias de hoje foi Erich Solomon. (SOUSA, 2002).

Desta maneira, como descreve Sousa (2002, p. 18), “o fotojornalismo de autor tornou-se referência obrigatória. Pela primeira vez, privilegiou-se a imagem em detrimento do texto, que surgia como um complemento, por vezes reduzido a pequenas legendas”.

Por volta dos anos trinta, a fotografia já havia conquistado respeito e os “fotógrafos obtinham reconhecimento e honorabilidade, ao ponto de alguns deles se tornarem figuras conhecidas no mundo inteiro.” (SOUSA, 2000, p. 84). Até porque a própria imprensa como veículo de comunicação ganhava cada vez mais força.

Em 1933, com a chegada de Hitler ao poder, o fotojornalismo alemão entra em colapso. Muitos fotojornalistas e editores vistos como de esquerda, segundo Sousa (2002, p. 19), “tiveram de fugir, exportando as concepções do fotojornalismo alemão, que se espalham por vários países, entre os quais a França (*Vu*, etc.), o Reino Unido (*Picture Post*, etc.) e os Estados Unidos (*Life*, etc.)”. Desta geração faz parte o famoso fotógrafo de guerra Robert Capa, que destacou-se na cobertura da Guerra Civil da Espanha e da Segunda Guerra Mundial.

De acordo com Sontag (2003, p. 24),

[...] Depois que a câmera se emancipou do tripé, tornou-se de fato portátil e foi equipada com telêmetro e com uma modalidade de lentes que permitiam inéditas proezas de observação detalhada a partir de um ponto de vista distante, a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da produção da morte em massa.

Foi então, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-45) que o “fotojornalismo conquistou o reconhecimento que lhe era devido.” (SONTAG, 2003, p. 23). Nesta época as agências sofrem grandes impulsos e as imagens começam a alcançar o mundo todo. Mas ainda havia muita censura e dificuldade. Na Alemanha, durante o período da guerra, muitas imagens de campos de concentração não foram divulgadas. Isso só foi acontecer após a derrota nazista em 1945, que chocou o mundo.

No pós guerra, o fotojornalismo se revoluciona. Novas técnicas e temáticas são incorporadas ao trabalho do fotojornalista. A fotorreportagem ganha força, segundo Sousa (2002, p. 21, p. 22), “nota-se uma importante evolução estética em alguns fotógrafos ‘da imprensa’[...] que cada vez mais fazem confundir a sua obra

com a arte e a expressão”. Foi assim, “um período em que se assiste a uma crescente industrialização e massificação da produção fotojornalística”. A imprensa sensacionalista ganha destaque.

A partir dos anos sessenta, o fotojornalismo passa pela sua segunda revolução. Este período é marcado principalmente pela Guerra do Vietnã (1959-75). Os fotojornalistas registraram as imagens do conflito com muito mais liberdade, com livre acesso às áreas de conflito.

De acordo com Oliveira (2009, p. 32),

O fotojornalismo não parou a Guerra do Vietnã, mas, certamente, contribuiu para criar um clima de oposição, por propiciar uma reflexão sobre a estupidez dos combates. Outro fator que torna o Vietnã sintomático quanto aos novos rumos da imprensa é a relação entre esta e a opinião pública. Muitos estudos sobre fotos do Vietnã apontam para o fato de que a produção fotográfica acompanhava os ventos soprados pela opinião pública norte-americana, primeiramente a favor e, depois, contra a guerra. A guerra despertou uma enorme necessidade de imagens que simbolizassem, mostrassem e interpretassem o confronto, permitindo aos fotógrafos mostrar o que queriam [...].

O Festival de Outono de 1977, em Paris, desencadeia uma época de exposições consagradas ao fotojornalismo. E nos anos seguintes a dominação da “comoção sensível” se contrapõe a “percepção sensível”. O universo mostrável se torna mais amplo com a democratização do olhar, equiparando-se ao gosto pelo popular. (SOUSA, 2000).

A fotografia passa a sofrer a influência da televisão, no que se refere, por exemplo, ao uso da cor. Nos anos oitenta, o uso das fotografias coloridas evidencia os pormenores significativos da imagem. Muitos fotojornalistas deixam de ser *freelancers* e se tornam contratados dos grandes veículos de comunicação. É nesta época que surge o fotógrafo James Nachtwey, “talvez o melhor fotógrafo de guerra da atualidade.” (SOUSA, 2000, p. 157).

O fim dos anos oitenta é berço da terceira revolução do fotojornalismo. Com a queda do muro de Berlim e o fim da União Soviética, o ambiente conturbado da época dá espaço a novas maneiras de se trabalhar com a fotografia. A sociedade passa a discutir o direito de ver, pois nas guerras, as estratégias militares são programadas a pensar nas imagens, ou seja, os militares tentaram controlar a sua disseminação. Surge a fotografia digital. A utilização de computadores transforma a

maneira de edição e manipulação de imagens. A foto de choque perde lugar em privilégio do *glamour*, da foto-ilustração, do institucional.

Nos anos 2000, as guerras e conflitos continuaram a ser registrados por fotógrafos, mas estes tiveram que se adaptar e reinventar novas maneiras de cobrir acontecimentos, no que se refere às novas “táticas e estratégias profissionais de colheita, processamento, seleção, edição e distribuição de foto-informação” (SOUSA, 2000, p. 224), devido à massificação da internet e das grandes reportagens televisivas mostradas em tempo real.

O marco desta década foram os atentados contra as Torres Gêmeas, em Nova Iorque, em 11 de Setembro de 2001. A população do mundo todo acompanhou pela televisão e pela internet a queda das duas torres atingidas pelos aviões americanos sob controle de terroristas. Mesmo neste ambiente, coberto pela mídia em tempo real, muitos trabalhos registrados naquele dia por fotojornalistas ficaram famosos e ganharam notoriedade em capas de revistas e jornais e ainda foram exibidos em exposições pelo mundo todo.

Portanto, o fotojornalismo contemporâneo segue seu curso previamente delimitado nos anos oitenta, mas sempre buscando o novo horizonte ético e profissional que irá permear as próximas décadas. Em suma, como afirma Sousa (2002, p. 33), “com os debates em curso, os fotojornalistas parecem estar a traçar as novas fronteiras delimitadoras e definidoras do seu estatuto e do estatuto do seu trabalho no seio das organizações noticiosas, nesta nova idade mediática”.

2.2.2 Os gêneros fotojornalísticos

Os gêneros fotojornalísticos podem ser classificados, como analisa Sousa (2002), em notícias (*spot news* e notícias em geral), *features*, retratos, ilustrações fotográficas, paisagem e histórias em fotografias (foto-reportagens e foto-ensaios, podendo misturar fotografias de várias das categorias anteriores). Mas, muitas vezes, é difícil classificar uma fotografia em apenas um gênero.

Além disso, pode-se também diferenciar o fotojornalismo do fotodocumentarismo. Em sentido geral, os dois termos são classificações de uma mesma vertente: têm por intenção produzir imagens informativas. Porém, em sentido restrito, o fotojornalismo difere-se do fotodocumentarismo.

Segundo Sousa (2002), os dois termos se diferem pela “tipologia do trabalho”. O fotojornalismo é realizado no dia-a-dia das redações, o fotojornalista não sabe ao certo o que vai registrar e nem as condições que terá para produzir as imagens, ele segue a pauta diária. Geralmente, esses profissionais fotografam acontecimentos recentes, notícias atuais e têm um prazo curto de tempo para realizar tais registros.

Já o fotodocumentarista trabalha com um “produto fotográfico”, ou seja, analisa profundamente o tema que vai fotografar, além de conhecer o terreno cujas fotos serão produzidas. Não há necessidade de ser um tema “quente”, pode-se fotografar qualquer assunto previamente escolhido, em tempo indeterminado.

Em todo caso, fazer fotojornalismo ou fotodocumentarismo é, segundo o autor (2002, p. 8), “no essencial, sinônimo de contar uma história em imagens, que exige sempre algum estudo da situação e dos sujeitos nela intervenientes, por mais superficial que esse estudo seja”.

Quanto às demais classificações, as *spot news* “são as fotografias ‘únicas’ de acontecimentos ‘duros’ (*hard news*)” (SOUSA, 2002, p. 109). Geralmente são fotos de imprevistos, sem tempo para planejamento. O fotojornalista precisa ter rápida capacidade de reação – conquistada com a experiência – para conseguir fazer boas fotografias. Acontecimentos chocantes, como acidentes, assassinatos, terrorismo, conflitos ou calamidades são momentos não esperados, e por isso, o fotojornalista captura imagens quase automaticamente, por reação. Porém, se certas imagens registradas no calor dos acontecimentos forem divulgadas, surge-se a preocupação ética com as vítimas, com a exposição da dor dos outros.

Já as notícias em geral (*general news*) são previamente planejadas. Nem sempre com tanta antecedência, mas geralmente o fotojornalista tem certo tempo de preparo antes de fotografar. São notícias já demarcadas nas pautas, como uma coletiva de imprensa, uma entrevista, um caso em andamento, conferências etc. O fotógrafo já estabelece as objetivas que possivelmente serão utilizadas, os melhores ângulos, e aquilo que a editoria sugere como melhor imagem a ser capturada. Mas é comum em momentos classificados apenas como notícias em geral, algum acontecimento inesperado acontecer no local e o fotógrafo ter que improvisar.

Quanto às *features*, essas são segundo Sousa (2002, p. 114) “imagens fotográficas que encontram grande parte do seu sentido em si mesmas, reduzindo o texto complementar às informações básicas (quando aconteceu, onde aconteceu, etc.)”. São fotografias que exigem do fotojornalista a mesma reação veloz que na

produção de *spot news*. “A imagem tem que valer por si”, explica o autor. As *features* são imagens incomuns, artísticas, mais difíceis de serem capturadas.

Outra classificação são os retratos, que existem “porque os leitores gostam de saber como são as pessoas que aparecem nas histórias.” (SOUSA, 2002, p. 121). A difícil tarefa dos fotógrafos designados a fazer retratos jornalísticos é capturar não somente as características físicas, mas sim um traço da personalidade do indivíduo ou coletivo fotografado. A expressão facial é muito importante e para que o trabalho final tenha um resultado satisfatório é necessário que o fotojornalista disponha de tempo para explorar todos os ângulos, iluminação, planos, ambientes, enfim, pontos de vista.

Já as ilustrações fotográficas “podem ser fotografias únicas ou fotomontagens, quer nestas se usem unicamente fotografias, quer se combinem outras imagens com fotografias.” (SOUSA, 2002, p. 125). Não há unanimidade quanto a serem consideradas gênero fotojornalístico, porém o autor as considera como tal, porque de qualquer maneira, uma foto ilustrativa carrega uma simbologia que responde às expectativas do texto e exige preparo e criatividade. Geralmente são fotos posadas, com um intuito prévio e servem para ilustrar matérias de culinária, por exemplo.

São outro gênero as histórias em fotografia (ou *picture stories*) e pode-se falar em fotorreportagens. Uma vez que as histórias em fotografia é uma série de imagens “que procura constituir um relato compreensivo e desenvolvido de um tema. Nesse relato, as imagens devem mostrar as diversas facetas do assunto a que se reportam”. São, segundo Sousa (2002, p. 127), “o gênero nobre do fotojornalismo”.

Para se realizar uma história em fotografias exige-se tempo e estudo aprofundado do tema que se pretende registrar. Tradicionalmente, debruçam-se sobre um problema social, sobre a vida das pessoas ou sobre um acontecimento. As fotorreportagens consagraram muitos fotógrafos, cujas imagens serviram para explicar, transmitir conhecimento e mostrar a quem teve acesso a elas, as experiências, vivências e pontos de vista do profissional.

Todos esses gêneros são, muitas vezes, difíceis de serem delimitados numa fotografia. Muitas imagens se enquadram em vários gêneros, por isso essas classificações por vezes são confusas. Mas independentemente do tipo de fotografia pelo qual enverede, “sensibilidade, capacidade de avaliar as situações e de pensar

na melhor forma de fotografar, instinto, rapidez de reflexos e curiosidade são traços pessoais que qualquer fotojornalista deve possuir.” (SOUSA, 2002, p. 9).

2.2.3 A linguagem fotográfica

O que difere uma fotografia de outra? O que faz uma fotografia ser mais interessante ou causar mais impacto, mesmo quando se fotografa o mesmo assunto? Para responder a essa pergunta, Guran (1991, p. 3), sugere que se substituam as expressões “foto boa” ou “espetacular” por “foto eficiente” na transmissão de uma mensagem, “essa eficiência é resultado do bom uso da linguagem fotográfica”.

Ou seja, para o fotojornalismo, “o conteúdo da foto é o fato jornalístico (a notícia), e a forma de fotografar que interessa é aquela que resulta em maior eficiência na transmissão desta informação.” (GURAN, 1991, p. 5).

São considerados elementos da linguagem fotográfica a luz, o instante escolhido, o foco, o enquadramento, os planos, ângulos, as diferentes lentes e cores etc. São essas características que segundo o autor (1991, p. 14), fazem do ato de fotografar, um ato “pessoal e intransferível, resultante da imprescindível interação entre o fotógrafo e o conteúdo da cena abordada”.

A linguagem utilizada é muito importante para a compreensão da mensagem. E sua correta utilização resulta numa boa composição fotográfica. A composição tem como finalidade “dispor os elementos plásticos percebidos através do visor para conferir significado a uma cena. É resultado da harmonização de diversos fatores de ordem técnica e de conteúdo, constituindo na essência, o pleno exercício da linguagem fotográfica.” (GURAN, 1991, p. 19).

Sousa (2002, p. 79) acrescenta:

Entra-se no domínio da composição quando se fala da disposição dos elementos da fotografia tendo em vista a obtenção de um efeito unificado, que, em princípio, é a transmissão de uma ideia ou de uma sensação. Ou seja, entra-se no domínio da composição quando se fala da informação que é acrescentada ao enquadramento, quando se fala dos elementos da imagem e da forma como esses elementos competem pela atenção do leitor.

Na prática, compor é fazer uma fotografia. Uma vez que “fotografar é antes de mais nada atribuir valor, dar importância. Por que se dá importância a uma

determinada cena, ou melhor, a um certo aspecto dessa cena, é o que tem que ficar evidente desde o primeiro momento em que a foto é vista.” (GURAN, 1991, p. 22).

E esta importância dada a uma cena resulta na escolha de seu enquadramento. Segundo Sousa (2002, p. 78), “o enquadramento corresponde ao espaço da realidade visível representado na fotografia.”, ou seja, o enquadramento consiste em recortar a realidade com o visor da câmera. Uma foto bem enquadrada registra objetos e/ou pessoas essenciais para a compreensão da mensagem. Na escolha do enquadramento, o fotógrafo procura organizar em seu visor apenas fatores necessários, eliminando conteúdos que, por vezes, venham poluir a imagem e desviar a atenção do foco principal.

De acordo com Sousa (2002, p. 78) o enquadramento concretiza-se no plano. Pode-se considerar essencialmente, quatro planos, “com efeitos diferentes ao nível da expressividade fotográfica.”

Planos Gerais: são os planos abertos, “fundamentalmente informativos, e servem, principalmente, para situar o observador, mostrando uma localização concreta.” São muito usados para fotografar paisagens e multidões;

Planos de Conjunto: são planos gerais mais fechados, “onde se distinguem os intervenientes da ação e a própria ação com facilidade e por inteiro.”;

Plano Médio: “serve para relacionar os objetos/sujeitos fotográficos, aproximando-se de uma visão “objetiva” da realidade.” Neste plano, aquilo que é fotografado está mais próximo, preenche mais a imagem. Geralmente o sujeito é enquadrado a meio corpo;

Grande Plano: “ênfatisa particularidades (um rosto, uma janela...), sendo frequentemente mais expressivos do que informativos.” Diferente dos planos gerais, que há mais elementos para serem observados, o grande plano dá mais atenção a determinado sujeito ou objeto fotografado. (SOUSA, 2002, p. 78);

Além dos planos, há os ângulos utilizados no enquadramento da imagem. Uma vez que segundo Sousa (2002, p. 78), “os ângulos de captação de imagem também se materializam no plano”. Daí sua nomeação:

Plano Normal: “A tomada de imagem faz-se paralelamente à superfície.”, ou seja, o enquadramento é feito de frente aos objetos fotografados. Assim há uma visão mais objetiva da realidade representada na fotografia;

Plano Picado: A tomada de imagem é feita de cima para baixo, “tendendo a desvalorizar o motivo fotografado”;

Plano contrapicado: A tomada de imagem é feita de baixo para cima, “tendendo a valorizar o motivo fotografado.” (SOUSA, 2002, p. 79);

O enquadramento feito pelo fotógrafo também estabelece onde os elementos estarão dispostos na imagem. O mais comum é pôr o objeto/sujeito principal no centro, compondo-se assim, uma fotografia mais simétrica e que de acordo com o autor (2002, p. 80) “cria, normalmente, uma imagem repousante e equilibrada”.

Quando se quer produzir uma foto mais dinâmica, faz-se uso da assimetria. Uma boa técnica é a *regra dos terços*, que consiste em “dividir a imagem em terços verticais e horizontais, formando nove pequenos retângulos. Os pontos definidos pelo cruzamento das linhas verticais e horizontais são pólos de atração visual, podendo ser aproveitados para colocação do tema principal.” (SOUSA, 2002, p. 80). Ao enquadrar o elemento fora do centro, obriga-se o observador a percorrer a imagem e visualizar todo seu conteúdo.

Quanto à escolha da cor, “a fotografia em preto e branco representa a realidade, enquanto a fotografia em cores pretende imitá-la” (GURAN, 1991, p. 15). Esta comparação parte do quesito de que estes dois tipos de fotografias não se diferem somente na cor, mas na maneira como são interpretadas pelo leitor.

É muito mais fácil assimilar uma foto colorida. As pessoas são acostumadas a verem todos os dias o mundo com cor. E para fotografar também é mais fácil, a cor disfarça as imperfeições. Como afirma o autor (1991, p. 16, p. 18), “a cor por si só já é uma informação preciosa, e em muitos casos, insubstituível”. Porém, por ser uma cópia da realidade, sua interpretação pode se tornar superficial e mecânica. O processo preto e branco, por outro lado, coloca-se como a “representação do essencial.” Por representar a realidade apenas com tons e linhas, ela exige mais do leitor.

Já a luz é essencial na composição fotográfica, uma vez que segundo Guran (1991, p. 28), “fotografia é luz e por conseguinte sombra, que é o que dá volume e profundidade plástica a uma imagem”. Sua intensidade, tipo e direção “são fatores determinantes para o resultado de uma foto. A luz é o que dá o clima (atmosfera) de uma foto, e isso já é informação”.

De acordo com o autor (1991, p. 28), a luz atua de diversas formas nas fotos coloridas ou preto e brancas, seja na linguagem, quanto nos fatores técnicos. Na fotografia em preto e branco, “a luz é praticamente tudo”, pois é ela que desenha as formas, que constrói as nuances de cinza, indo do mais claro ao mais escuro e

assim a imagem pode ser constituída. Já na fotografia em cores, a luz e sombra também são muito importantes, mas “funcionam combinadas com o resultado da vibração das próprias cores”.

Os tipos de luz podem ser luz *direta* ou *difusa*. A luz direta – ou luz dura – é aquela luz como num dia de muito sol, que causa muita sombra e contraste, assim, as linhas e massas ficam mais ressaltadas, destacando-se os elementos pela sua incidência, o que resulta “numa carga maior de dramaticidade plástica.” (GURAN, 1991, p. 29). Já a luz difusa é aquela luz como num dia de céu nublado, mais suave. A iluminação ocorre de maneira uniforme, permitindo que outros fatores ganhem valorização na composição da imagem.

Como analisa o autor (1991, p. 29), a direção da luz também é muito importante na composição fotográfica. Se vem de cima, achata e tira o volume, se vem de baixo cria um clima macabro. A luz lateral evidencia os relevos e texturas e por isso, as melhores condições para se fotografar são no início e final do dia, quando o sol está justamente incidindo lateralmente. A posição do fotógrafo é o que vai definir a composição fotográfica. Com a luz incidindo atrás do profissional, a cena ficará mais nítida e objetiva. Já ao contrário, “favorece a sutileza e o mistério”.

Outro recurso importante na composição fotográfica é o foco. “O foco é o ajuste das diversas lentes da objetiva para dar nitidez máxima a uma fotografia.” (GURAN, 1991, p. 34). Segundo Sousa (2002), o fotojornalista pode optar por um “foco de atenção”, cujo elemento destacado tenha mais importância em relação aos demais e, a partir deste, o leitor se direciona aos demais focos ou focos secundários.

Para isso, “a escolha do diafragma da objetiva e da velocidade do obturador é um importante artifício de composição.” (GURAN, 1991, p. 34), pois através destes recursos é possível regular a profundidade de campo focal. Pode-se desta maneira destacar os elementos presentes no primeiro plano, nos planos secundários ou no plano de fundo, depende da intenção do fotógrafo, para se destacar o essencial da informação.

Outro efeito que se pode utilizar através da velocidade do obturador é o elemento de *movimento*. Quando alguém está correndo, por exemplo, depende da intenção do fotógrafo congelar ou não o sujeito fotografado. O profissional consegue o efeito de congelamento utilizando velocidade alta, “que será tanto maior quanto mais rápido for o movimento do objeto.” (SOUSA, 2002, p. 92). Já velocidades baixas, fazem um “escorrido”, ou seja, deixam o objeto ou sujeito focado borrado,

dando maior sensação de movimento.

Há também um recurso que causa um grande efeito na composição fotográfica – o uso de linhas. Elas dão a sensação de profundidade a uma imagem. De acordo com o autor (2002, p. 88), “como a fotografia é bidimensional, altura, largura e profundidade percebem-se através de um sistema de ilusões óticas, designado perspectiva”. O uso da perspectiva provoca assim, a sensação de uma imagem tridimensional.

Outra escolha importante refere-se às objetivas. Quando o fotojornalista cobre pautas do jornalismo diário, é necessário utilizar a objetiva correta para determinado assunto, para que se consiga a melhor informação visual possível. Mas quando se faz uma fotorreportagem ou um fotodocumentário, o fotojornalista muitas vezes quer representar o mundo da sua própria ótica e, por isso, opta por uma objetiva que mais lhe agrade.

Como analisa Guran (1991, p. 37), “cada objetiva tem sua própria linguagem, ou seja, sua forma particular de reproduzir a realidade, o que lhe confere uma função específica”.

Objetiva Normal: É a objetiva mais comum, “reproduz a perspectiva do olho humano, o que confere à foto uma intimidade de simples observação natural”. O fotógrafo precisa estar perto dos elementos fotografados;

Grande Angular: É uma lente fundamental “quando se tem muita coisa e pouco espaço para fotografar”. Muito usada para paisagens ou multidões, pois aproxima o primeiro plano e tem grande profundidade de campo focal, mas entorta as laterais da imagem. Esta curvatura nas laterais pode dar um efeito muito interessante, porém muitas vezes pode transformar o conteúdo da cena em algo “espetacular”;

Teleobjetiva: É a lente ideal para se fotografar a distância. Ela aproxima os elementos fotografados e permite ao fotojornalista focar detalhes com clareza. “A tele é como um olhar indiscreto, que leva o observador para dentro de uma cena, mas sem transmitir aquela impressão de intimidade que vemos na lente normal.” (GURAN, 1991, p. 41);

Quando o fotógrafo sabe utilizar o material que tem em mãos, cabe a ele, então, a escolha do momento e esta é de sua total autoria. Ele pode quebrar as regras e aplicar a técnica de fotografar da maneira que quiser. Mas para quebrar essas regras, primeiro é preciso conhecê-las. Segundo Cartier-Bresson *apud* Guran

(2001, p. 15), “fotografar é – simultaneamente e numa fração de segundo – reconhecer o fato em si e organizar rigorosamente as formas visuais percebidas para expressar o seu significado. É por numa mesma linha cabeça, olho e coração”.

Portanto, a subjetividade da fotografia, a sua simbologia estará mais captada quando o fotógrafo souber identificar e dominar a linguagem, a técnica e os equipamentos fotojornalísticos. E estes podem ser considerados conhecimentos importantes para qualquer profissional da comunicação.

3 HÁ LEGITIMIDADE NAS FOTOGRAFIAS DE DOR?

Toda a história do fotojornalismo, desde seus primórdios, é repleta de tensões e rupturas. Ideais, pensamentos, estilos e interesses que se contrapõem. E como reflete Sousa (2000, p. 14), “se na história do fotojornalismo notamos essas tensões, também não é menos verdade que existem interpretações diferenciadas desse percurso”.

Mais além, se no próprio percurso existem diferentes interpretações, há também diferentes opiniões e linhas de pensamentos sobre diversos temas ligados ao fotojornalismo. A estética do horror, ao abordar temas potencialmente chocantes, torna-se vulnerável a diversos debates envolvendo a legitimidade ou não de certas imagens. Imagens essas de guerras, conflitos, calamidades, fome, pobreza, doenças... dores.

Surge então uma discussão, de como os fotógrafos devem se portar diante das imagens vistas primeiramente pelos seus olhos, ou seja, fazer ou não fazer fotografias de pessoas que estão passando por momentos de dor?

O trabalho de muitos é registrar aqueles que não têm nada. E é aí que se definem muitos conflitos éticos. Fazer as fotografias e expor pessoas sofridas que têm nome, família, uma vida, para mostrar àqueles que estão em suas casas imunes a esses problemas, ou deixar que essas pessoas sofram sem que ninguém saiba?

E as pessoas? Ainda se chocam com as imagens diante de tanta exposição, de tanto conteúdo sendo divulgado a toda hora pela tevê e internet? Perdemos ou não nossa sensibilidade de nos comovermos?

Essas são perguntas feitas por muitos estudiosos que refletem sobre o fotojornalismo e as fotos de choque. Discussões com opiniões muito divergentes, e às vezes, contraditórias. Como formar uma opinião quando se envolvem tantos conflitos éticos?

Para Humberto (2000, p. 77),

[...] a fotografia fala muito além da realidade que lhe deu razões de existência. Nossa intenção, ao dar-lhe forma, é tocar as pessoas da maneira pela qual elas possam ser atingidas, fazendo-as sentir e pensar. Isso ocorre de modo extraordinariamente variado, em função da capacidade de perceber de cada um, de seu lastro cultural, da memória de suas vivências adormecidas, da sensibilidade e da coragem de se emocionar. Nunca haverá uma unanimidade. Ainda bem. Não acreditamos que os problemas relativos ao bom uso da fotografia se resolvam com facilidade. Toda mudança traz uma guerra.

E ainda,

A fotografia, por seu poder de fragmentação e síntese, pode eventualmente ser um instrumento de investigação sobre esse mágico fenômeno que é a vida e um elemento esclarecedor sobre as escuridões dessa misteriosa entidade chamada humanidade, à qual pertencemos e sobre a qual sabemos muito pouco – apenas que produz santos e monstros com igual naturalidade, o que nos assusta, e muito. (HUMBERTO, 2000, p.78).

Por isso, a imagem da dor, segundo Humberto (2000, p. 83), “deve ter uma motivação reflexiva, algo que nos faça pensar”. E defende que “a gratuidade do macabro deve, sem dúvida, ser evitada, pois pode não conduzir a nada, a não ser a angústia”.

Torna-se difícil estabelecer os critérios que vão demarcar os limites da dor e da morte. O que deve, então, ser mostrado? Nunca chegaremos a regras definitivas, porque na porta final do processo de escolha existirá um homem com suas dúvidas, suas intenções boas ou más, pensadas ou instintivas, mas sempre carregadas de suas imperfeições. Publicar ou não é uma questão que só se põe diante de um material concretamente existente. (HUMBERTO, 2000, p.83).

Fotografias se tornam sensacionalistas quando inseridas num contexto sensacionalista. São as notícias que assim as tornam. Os registros são reais. Aqueles momentos realmente aconteceram – podem não mostrar tudo o que se passa em um lugar, com um povo, mas mostra que aquilo existe, e pode até ser pior – a maneira de divulgar a imagem, de dar a notícia aos leitores, telespectadores, internautas é que por vezes torna-se sensacional.

Susan Sontag (2003, p. 20) serve aqui de base para esta discussão. Suas palavras alertam:

Ser um espectador de calamidades ocorridas em outro país é uma experiência moderna essencial, a dádiva acumulada durante mais de um século e meio graças a esses turistas profissionais e especializados conhecidos pelo nome de jornalistas. Agora, guerras são também imagens e sons na sala de estar. As informações sobre o que se passa longe de casa, chamadas de “notícias”, sublinham conflito e violência – “Se tem sangue, vira manchete”, reza o antigo lema dos jornais populares e dos plantões jornalísticos de chamadas rápidas na tevê – aos quais se reage com compaixão, ou indignação, ou excitação, ou aprovação, à medida que cada desgraça se apresenta.

Mas é difícil amenizar o contexto sensacionalista quando se trata de guerra. Pessoas morrendo por inimigos armados de facões a armas atômicas, morrendo de fome, na miséria. A dor é sensacionalista por natureza. Cabe aos veículos terem sutileza na hora de expô-la. De acordo com a autora (2003, p. 36), “as intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso”.

Porém os fotógrafos não conseguem captar todo o horror. Registram cenas, fragmentos de dores. Os veículos, por sua vez, também divulgam de acordo com sua política editorial. Por isso,

É necessária uma vasta reserva de estoicismo para percorrer as notícias de um grande jornal a cada manhã, dada a probabilidade de ver fotos capazes de nos fazer chorar. E a compaixão e a repugnância que fotos [...] inspiram não nos devem desviar da pergunta acerca das fotos, das crueldades e das mortes que não estão sendo mostradas. (SONTAG, 2003, p. 17).

Os fotógrafos registram algumas vítimas, alguns lugares, algumas dores. E as outras dores que não foram fotografadas? Quanto sangue, lágrimas, perdas ficaram escondidos? Por isso, “parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros.” (SONTAG, 2003, p. 95).

Então, as fotografias de horror podem chocar. Elas causam náuseas, desconforto, entristecem ou deixam as pessoas abismadas. Já que há de se pensar que seres “humanos” seriam se se deparassem com a miséria, a tragédia de uma sociedade defeituosa, a dor em sua maior encenação e não sentissem nada? Mas diante de tanta informação, muitos são indiferentes àqueles que em algum lugar neste momento se refugiam, se agoniam e lutam pelo direito de viver.

As pessoas, em suas zonas de conforto, muitas vezes não se importam com

o horror fora de seu alcance e, conseqüentemente, não reagem. Suas mentes são povoadas com sentimentos que fazem parte da realidade de seus mundos diários, das experiências vividas. É preciso trazer à tona a criança dentro de cada um, ao verem imagens da desgraça alheia. Deixar a imaginação fluir, entender e entrar no enredo daquela imagem, mas, é claro, com a responsabilidade de adultos.

Talvez assim as fotografias de horror pudessem trazer mais reflexões para a sociedade. Uma vez que se os fotojornalistas registram os fatos terríveis que aconteceram e estão acontecendo em algum lugar neste momento e assim, conseqüentemente, a sociedade deveria cobrar que medidas fossem tomadas. É como afirma Sontag (2003, p. 69): “Para apresentar uma denúncia, e talvez modificar um comportamento, os fotógrafos precisam chocar”.

Um exemplo abordado pela autora (2003) é sobre o uso de imagens chocantes em maços de cigarro. A estratégia dos governos é mostrar aos fumantes as conseqüências do fumo, com imagens de doentes e mortos estampadas nas embalagens de cigarros, campanha aderida pelo Brasil desde 2003. Mas como indaga Sontag (2003, p. 70), por quanto tempo ainda vamos nos chocar com essas imagens? “Terá o choque um prazo de validade? [...] Os que, daqui a cinco anos, continuarem a fumar ainda se sentirão abalados?”. Os governos provavelmente fizeram-se as mesmas perguntas, porque no decorrer dos anos, as imagens foram substituídas por outras, talvez para que as pessoas não se acostumassem com elas e se tornassem indiferentes.

Segundo a autora (2003, p. 70), “o choque pode tornar-se familiar. O choque pode enfraquecer. Mesmo que isso não aconteça, a pessoa pode *não* olhar. As pessoas têm meios de se defender do que é perturbador”. E isso, segundo ela, “parece normal, ou seja, adaptativo. Assim como a pessoa pode habituar-se ao horror na vida real, pode habituar-se ao horror de certas imagens”.

Contudo, Sontag (2003, p. 70) defende que “existem casos em que a repetida exposição àquilo que choca, entristece, consterna não esgota a capacidade de reação compassiva”, e sim reforça os sentimentos existentes em cada pessoa. “As representações da crucificação não se tornam banais para os crentes se eles forem de fato crentes”.

Já para Barthes (2001, p. 67), as fotos-choque, termo cunhado pelo autor, ao invés de causarem uma reação, servem mais como um antídoto. As pessoas, diante delas, ficam imóveis, não conseguem fazer um julgamento, porque, “precisamente o

fotógrafo substituiu-se nos lugares e excessivamente na formação de seu tema: quase sempre elaborou de forma exagerada o horror que nos propõe”, ou seja, para ele muitas dessas fotos de horror já estão banalizadas, só remetem a “linguagem tradicional do horror”.

Para o autor (2001, p. 68), essas fotografias não causam efeitos sobre o público, porque “alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não nos deixou nada”. As fotos foram tão pensadas e elaboradas de forma a chocar o espectador que não sobra a elas reação, o autor da foto já assimilou o conteúdo e a única opção de quem vê a imagem é justamente apenas ver.

E essas imagens perfeitas não produzem nenhum efeito sobre nós; o interesse que sentimos por elas não vai além do tempo de uma leitura instantânea: não ressoa, não perturba, a nossa recepção fecha-se rapidamente demais sobre um signo puro; a visibilidade perfeita da cena, a sua *in-formação* dispensa-nos em receber em profundidade o escândalo da imagem; reduzida ao estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorganiza. (BARTHES, 2001, p. 68).

Transformar a imagem em “signo puro”, sem dar margens “à ambiguidade, a distanciação de uma espessura”, é de acordo com Barthes (2001, p. 69), o grande erro dos fotógrafos que registram o horror. As fotos-choque são “intencionais demais para serem fotografias e excessivamente exatas para serem pintura, falta-lhes simultaneamente o escândalo da literatura e a verdade da arte”.

Porém, segundo o próprio autor (2001, p. 69), quando a fotografia de horror carrega em si o “escândalo da literatura”, é que ela consegue mesmo perturbar. Quando o fotógrafo não se preocupa em captar o ápice de um momento, quando registra a dor sem querer eternizá-la no momento em que mais doeu, essas fotos são “diminuídas visualmente” e por isso dão margem de julgamento ao espectador, que agora consegue interpretá-las, “sem a presença demiúrgica do fotógrafo”, já que “a fotografia literal apresenta-nos o escândalo do horror, não o horror propriamente dito”.

Assim, surge a discussão sobre a tendência estetizadora da fotografia. Os fotógrafos, cada vez mais profissionais e especializados, cheios de recursos e técnicas podem, segundo Sontag (2003, p. 26), neutralizar o sofrimento. “Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido ‘corretamente’ iluminadas e compostas porque o fotógrafo era um amador”.

Para a autora (2003, p. 65), uma imagem de guerra pode ser bela e é totalmente aceitável na pintura, mas “a ideia não cai bem quando se aplica a imagens captadas por câmeras: encontrar beleza em fotos de guerra parece insensível”. Como se o fotógrafo estivesse preocupado apenas com a estética e não com as causas e consequências de tal desgraça. Porém, mesmo assim, “a paisagem da devastação ainda é uma paisagem. Existe beleza nas ruínas”.

O fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, conhecido mundialmente, foi acusado de produzir fotos grandes, espetaculares e lindamente compostas, chamadas de “cinemáticas”. Por outro lado, é demagogia afirmar que imagens belas devem representar somente o belo. O fotógrafo tem esse poder de “[...] transformar, qualquer que seja o seu tema; e, como imagem, uma coisa pode ser bela – ou aterradora, ou intolerável, ou perfeitamente suportável – de um modo como não é na vida real.” (SONTAG, 2003, p. 65).

A autora (2004, p. 126) acrescenta que as fotos podem afligir e afligem, mas muitas vezes,

[...] As câmaras miniaturizam a experiência, transformam a história em espetáculo. Assim como criam solidariedade, fotos subtraem solidariedade, distanciam as emoções. O realismo das fotografias cria uma confusão a respeito do real, que é (a longo prazo) moralmente analgésica bem como (a longo e a curto prazo) sensorialmente estimulante.

Ou seja, da mesma maneira em que mostram à sociedade o que acontece ao redor do mundo, e espera-se modificar um comportamento, as fotografias transformam essa realidade em algo visualmente belo, ou seja, diferente da tal realidade, e por isso, diminuem o problema aos olhos de quem as vê. Como se a estética desviasse a atenção do problema e transformasse a fotografia em apenas apreciação. O mundo inteiro registrado em fotografias torna-se, como declara Sontag (2004, p. 126), uma realidade “fascinante e à disposição de quem vier pegar”, como se as pessoas fossem “clientes ou turistas da realidade”.

Mas, por mais que contenha a escolha pessoal do fotógrafo, ainda assim,

O registro da câmera justifica. Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. Quaisquer que sejam as limitações (por amadorismo) ou as pretensões (por talento artístico) do fotógrafo individual, uma foto – qualquer foto – parece ter uma relação mais inocente, e portanto mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos. (SONTAG, 2004, p.16).

E no caso dos acontecimentos de dor, que geram fotografias chocantes, essa realidade geralmente parece ser irrefutável. Áreas de tensão estão espalhadas pelo mundo, geralmente são os lugares mais inóspitos do planeta, regiões de conflito enfrentam quase sempre escassez de água e de alimentos. Necessidades básicas de uma sociedade humana bem equilibrada são inexistentes. Conflitos diários dificultam a ajuda de organizações humanitárias, assim doenças se proliferam sem controle. Como, por exemplo, a AIDS na África.

Segundo o último relatório da UNAIDS (*United Nations Program on HIV/AIDS*), programa das Nações Unidas voltado ao combate à AIDS, o mundo ao final de 2010 possuía 34 milhões de pessoas soropositivas. Desta quantia, só na África são mais de 22 milhões.

A indiferença humana para estas situações, expostas pelos fotojornalistas, não contribui para que mudanças ocorram, “para o triunfo do mal só é preciso que os bons homens não façam nada”, o pensamento atribuído ao filósofo e político anglo-irlandês Edmund Burke é verdadeiro. A omissão, o pensamento de que o resto das pessoas não faz parte daquela realidade contribui indiretamente para que as maiores atrocidades que ocorrem no mundo atualmente continuem a acontecer.

O que move esses profissionais? Seria a busca pela verdade? Talvez a adrenalina de se posicionarem em situações perigosas? A maneira que encontraram para mostrar ao mundo o que acontece, custe o que custar? Os fotojornalistas podem-se dizer, têm o “espírito inquieto”. Eles se expõem à miséria, às guerras, a todos os riscos possíveis para mostrar ao mundo a realidade, se arriscam para capturar a veracidade dos fatos. Mas “persiste o sentimento de que o apetite por tais imagens é um apetite vulgar ou baixo; que é o comércio do macabro.” (SONTAG, 2003, p.93).

Pensa-se que os fotógrafos estão ávidos por imagens de horror, como se torcessem para que tais atrocidades ocorressem para que pudessem registrar, “[...] se bem que com menos frequência do que se poderia imaginar, visto que o fotógrafo na rua, no meio de um bombardeio ou de descargas de atiradores de tocaia, corre

tanto o risco de ser morto quanto os civis que focaliza”, analisa a autora (2003, p. 93).

E nem sempre as pessoas fogem das câmaras fotográficas ou ficam indignadas com tais registros. Segundo Sontag (2003, p. 93), “[...] as vítimas têm interesse na representação de seus sofrimentos. Mas desejam que seu sofrimento seja visto como algo único”.

Ou seja, pessoas vitimadas não querem que seus sofrimentos sejam usados como exemplos de atrocidades. Não querem ser comparados a outros lugares ou povos que também sofrem ou já sofreram. Não querem que fotos de vários países, guerras e conflitos sejam misturados ou comparados com de outros lugares. Como reflete a autora (2003, p. 94), “[...] Pôr seus sofrimentos lado a lado com os sofrimentos de outro povo significa compará-los (qual o pior inferno?) [...] É intolerável ter o próprio sofrimento equiparado ao de outra pessoa”.

E se não há vínculos entre vítimas de diferentes guerras, também não há vínculos entre os que sofrem e os que assistem?

A proximidade imaginária do sofrimento infligido aos outros que é assegurada pelas imagens sugere um vínculo entre os sofredores distantes – vistos em close na tevê – e o espectador privilegiado, um vínculo simplesmente falso, mais uma mistificação de nossas verdadeiras relações com o poder. Na mesma medida em que sentimos solidariedade, sentimos não ser cúmplices daquilo que causou o sofrimento. Nossa solidariedade proclama nossa inocência, assim como proclama nossa impotência. Nessa medida (a despeito de todas as nossas boas intenções), ela pode ser uma reação impertinente – senão imprópria. Pôr de parte a solidariedade que oferecemos aos outros, quando assediados por uma guerra ou por assassinatos políticos, a fim de refletirmos sobre o modo como os nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento deles e podem – de maneiras que talvez preferamos não imaginar – estar associados a esse sofrimento, assim como a riqueza de alguns pode supor a privação para outros, é uma tarefa para a qual as imagens dolorosas e pungentes fornecem apenas uma centelha inicial. (SONTAG, 2003, p.85).

Podem-se citar como exemplo as enchentes que ocorreram em 2010, no estado de Santa Catarina. A catástrofe mostrou tanto sentimentos de indiferença, quanto de solidariedade. A divulgação ajudou a conscientizar o restante da população brasileira quanto às necessidades daqueles que perderam tudo. Assim, cooperativas foram formadas para arrecadar mantimentos e fazer a logística da distribuição.



Figura 1 - Itajaí, 2008 - Desespero: vítimas da enchente que atingiu Itajaí, em Santa Catarina, buscam alimentos em supermercado, ainda inundado pelas águas das chuvas.
Fonte: Filipe Araújo/AE – Estadão, 2008.



Figura 2 - Paraná, 2010 - Vários moradores ficaram desalojados na Região Metropolitana de Curitiba por causa das fortes chuvas.
Fonte: Antonio Costa - Agência de Notícias Gazeta do Povo.



Figura 3 – Presidente Getúlio (SC), 2011 - No centro da cidade bombeiros resgatam moradores e trabalhadores da enchente.

Fonte: Paulo César Longen/VC – G1, 2011.

Mas a maioria da população nada fez. Não por não ser solidária, mas por se sentir incapaz de fazer algo, uma vez que não morava no local das enchentes. Como reflete Sontag (2003, p. 85), “a questão é o que fazer com os sentimentos que vieram à tona, com o conhecimento que foi transmitido. Se sentirmos que não há nada que “nós” possamos fazer – mas quem são “nós”? – e também nada que “eles” possam fazer – e quem são “eles”? –, passamos a nos sentir entediados, cínicos, apáticos”.

Para Humberto (2000, p. 84), a dor faz parte do cotidiano do homem,

A alegria parece interessar menos que a dor. Falamos muito da felicidade, mas, sempre que possível, somos seus impedidores. As razões são muitas e as explicações variadas. Na verdade, a dor é algo muito próximo da morte. É dela que temos medo. Parece haver uma curiosidade doentia pela dor dos outros. Colocamo-nos externamente a ela e experimentamos um certo prazer por estar fora de seu alcance. Afinal, outros foram escolhidos.

Talvez as pessoas diante da tevê assistindo aos noticiários sobre as enchentes de Santa Catarina ficavam abismadas e depois mudavam de canal. Como ressalta Sontag (2003, p. 83), “onde quer que as pessoas se sintam seguras – [...] não de se sentir também indiferentes”. Por outro lado, “move-nos uma controversa solidariedade por esse mesmo sofrimento. [...] que nos retornam ao homem sensível, cheio de desprendimento e beleza, coisa que não somos o tempo todo.” (HUMBERTO, 2000, p. 84). Se a maioria estiver informada e uma minoria

reagir, o recado daqueles que veicularam as imagens foi dado. Segundo o autor (2000, p. 77), “o conhecimento, uma vez assimilado, torna-se transformador”.

3.1 A DIVULGAÇÃO

Outra discussão é a forma de divulgação das fotografias de dor. Quando se tratam de dores distantes, ocorrendo em outros países, a maioria dos veículos não tem reservas em expor as pessoas fotografadas. Divulgam, muitas vezes, fotos de rostos de pessoas mortas ou feridas porque aqui ninguém as conhecem.

Um exemplo ocorreu na revista *Veja*, na edição de 27 de julho de 2011. A matéria de capa foi sobre o atentado de Oslo, na Noruega, ocorrido no mesmo mês. Um terrorista de cidadania norueguesa, após explodir uma bomba no centro da cidade e matar sete pessoas, se dirigiu à ilha Utoeya, nos arredores da cidade, e assassinou a tiros cerca de noventa jovens que participavam de um encontro do partido da Noruega. Foi exibida na capa a imagem de uma das vítimas, ensanguentada, carregada por paramédicos. A imagem provavelmente chocou a quem passava nas bancas de revistas por uma semana.



Figura 4 – Capa da Revista *Veja* de 27 de julho de 2011.
Fonte: *Veja*, 2011.

A revista mostrou aos brasileiros, tão distantes da Noruega, o horror que aconteceu naquele país. Mas, provavelmente, a imagem só foi divulgada aqui porque justamente a vítima estava lá. O veículo não se importou em expor a garota norueguesa morta aos brasileiros porque provavelmente ninguém a reconheceria, não tem problema mostrar a dor dos outros, ainda mais quando esses outros estão tão longe.

Com relação aos nossos mortos, sempre vigorou uma proibição energética contra mostrar o rosto descoberto. [...] Quando se trata dos outros, essa dignidade não é tida como necessária. Quanto mais remoto ou exótico o lugar, maior a probabilidade de termos imagens frontais completas dos mortos e dos agonizantes. (SONTAG, 2004, p. 61).

Ainda, segundo a autora (2004, p. 63), “[...] O outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê.” Essas pessoas expostas também têm família, e também podem um dia verem expostas em fotos a dor daqueles que antes olhavam a desgraça alheia – “se é que já não as viram”.

Por outro lado, para Humberto (2000, p. 85), “como podem ser mobilizadas a emoção e a indignação contra a loucura e a crueldade [...] sem mostrar as imagens da dor por elas produzidas?”. Sem as imagens da crueldade e da impiedade, toda insanidade ficaria longínqua e abstrata.

E talvez o fotojornalista registre a dor dos outros para tentar tornar concreta aos olhos do público a causa dessa dor. “Enquanto pessoas reais estão no mundo real matando a si mesmas ou matando outras pessoas reais, o fotógrafo se põe atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós.” (SONTAG, 2004, p. 22).

É como se a câmera protegesse o fotógrafo diante do horror. Ela forma uma barreira entre a tragédia e aquele que a registra. No momento em que o fotógrafo está agindo, muitas vezes ele não percebe a gravidade daquilo que focaliza. Quando algo acontece diante de seus olhos, e ainda mais, diante de suas lentes, o fotógrafo preocupa-se em fotografar tudo que vê. Só mais tarde, desmunido da máquina fotográfica, ao revelar as fotos, ou inseri-las no computador, ele choca-se com aquilo que registrou. Sente-se mal, por vezes se culpa.

Mas o fotógrafo não deve se sentir culpado ao registrar uma imagem de dor,

[...] Não foi ele o promotor da tragédia. As imagens por ele produzidas não devem – e não podem – ser consideradas uma manifestação de morbidez. Ele não é um oportunista, um aproveitador do drama alheio. Seu trabalho coloca-o diante da impotência para deter acontecimentos que gostaria de ver evitados. Fotografar tragédias não significa alheamento ou frieza em relação a elas, mas um compromisso em construir um acervo documental sobre a natureza feroz do homem e a fragilidade da vida. Será que devemos poupar as pessoas de visões dos resultados cruéis de ações destrutivas do homem? (HUMBERTO, 2000, p. 83).

O autor (2000, p. 83) responde: “Nunca devemos exercer uma autocensura que nos leve a não produzir imagens”. E para produzi-las livremente, os fotógrafos, na maioria das vezes, além de não poderem conter certas atrocidades, também não conseguiriam tal feito porque, segundo Sontag (2003, p. 22), “fotografar é, em essência, um ato de não-intervenção. Parte do horror de lances memoráveis do fotojornalismo contemporâneo [...] decorre da consciência de que se tornou aceitável, em situações em que o fotógrafo tem de escolher entre uma foto e uma vida, opta pela foto”.

E não é uma questão de frieza ou exploração do horror, porque geralmente não há o que se fazer para mudar certos acontecimentos. Como analisa Sontag (2003), a pessoa que interfere não pode registrar e vice-versa. Por mais que estar com uma máquina fotográfica na mão é estimular que um acontecimento não seja interrompido. Porque,

[...] mesmo que incompatível com a intervenção, num sentido físico, usar uma câmera é ainda uma forma de participação. Embora a câmera seja um posto de observação, o ato de fotografar é mais do que uma observação passiva. [...] Tirar uma foto é ter um interesse pelas coisas como elas são, pela permanência do *status quo* (pelo menos enquanto for necessário para tirar uma “boa” foto), é estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de se fotografar – até mesmo, quando for esse o foco de interesse, com a dor e a desgraça de outra pessoa. (SONTAG, 2003, p. 22).

Um exemplo de acontecimento marcante na história do fotojornalismo, que envolve este ato de não intervenção, mas de participação ativa, aconteceu em 1972, na Guerra do Vietnã, quando o fotógrafo Nick Ut ficou famoso pela foto tirada de um grupo de crianças que fugiam de um vilarejo bombardeado com napalm¹.

Esta foto, que se tornou sua obra prima, tem no centro uma criança correndo nua com queimaduras espalhadas pelo corpo. Seu nome era Kim Phuc, uma

¹ conjunto de líquidos altamente inflamáveis que tem como base a gasolina.

vietnamita de apenas nove anos que sofria em seu país os horrores da guerra. Quando aquela bomba explodiu, Kim e seus familiares haviam se refugiado em um templo, pois acreditavam que estariam seguros em um lugar sagrado. Lá ela perdeu sua tia e dois de seus primos. A menina se viu cercada pelo fogo e tudo que pôde fazer foi correr para longe. Este seria mais um caso de sofrimento e dor que o mundo não teria conhecimento caso um fotógrafo não estivesse lá para registrar.



Figura 5 – Guerra do Vietnã, 1972.
Fonte: Nick Ut, 1972.

Naquele clique, Nick Ut mostrou à sociedade o sofrimento dos inocentes daquela guerra, uma vez que nada poderia fazer para impedir o bombardeio. Mas, em contrapartida, pôde ajudar a salvar a vida daquela criança. Quando, após cumprir seu dever de fotografar, ele a levou ao hospital. Este é um caso, que felizmente o fotógrafo pôde participar de forma mais ativa. Esta situação mostra que além de exercer seu papel em conflitos, documentando-os, o profissional não precisa necessariamente deixar seu lado humano para trás. Mas, geralmente, não está a seu alcance ajudar, não há recursos, nem tempo.

O que se pode resgatar desta imagem e de muitas outras de sofrimento e de martírio de um povo é, segundo Sontag (2003, p. 74), “[...] mais do que lembranças da morte, de derrota, de vitimização. Elas evocam o milagre da sobrevivência”. E perpetuam memórias com a “ajuda, sobretudo, da marca deixada por fotos

exemplares”.

Já adulta, Kim Phuc, então Embaixatriz da Boa Vontade da UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), questionada pela BBC (British Broadcasting Corporation), uma rede pública de notícias do Reino Unido, afirmou que aquele momento foi decisivo em sua vida. “A partir daí, eu comecei a sonhar em como ajudar outras pessoas”. Seus pais guardaram a foto, que tinha saído num jornal, e depois a mostraram para ela, “eu não consegui acreditar que era eu, era uma foto aterrorizante”, relembra Kim Phuc. E concluiu. “Eu acho que todas as pessoas deveriam ver essa foto, mesmo hoje, porque mostra claramente como uma guerra é terrível para as crianças. Você pode ver o terror no meu rosto. Basta ver a foto, para as pessoas aprenderem”.

Neste caso, temos uma vítima que defende o fotógrafo e seu trabalho. Existe este pensamento que a foto que documenta um acontecimento cruel pode servir de base para uma discussão a respeito das atitudes humanas. A foto de horror deixa o fato explícito e, teoricamente, a sociedade ao tomar conhecimento, se posiciona perante seus governantes. Mas a utilização deste recurso em larga escala pode ter um efeito contrário.

Com a globalização e as novas mídias, as imagens têm prazo de validade. Um se sobrepõem a outras em um instante. O mundo se tornou mais interativo e dinâmico, assim uma imagem de uma catástrofe na Ásia logo pode dar lugar a outra na África, que pode ser substituída em instantes por outra na América e assim por diante. Desta forma, a fotografia se torna descartável e seus receptores podem passar a olhá-la com descaso. Para Humberto (2000, p. 84) “[...] um excesso de imagens duras pode estar saturando a capacidade de comoção das pessoas, e aquilo pretendido como denúncia acaba por aumentar a indiferença”.

Mas Sontag (2003, p. 96) analisa que este processo de desgaste das fotografias diante do público causado pelas novas mídias pode ser uma ilusão. “[...] podemos surfar por imagens e notícias sucintas a respeito de desgraças em todo o mundo. Parece haver uma quantidade de notícias desse tipo maior do que havia antes”, mas ressalta: “ocorre apenas que a difusão de notícias abrange ‘o mundo inteiro’”.

Antes da internet, a televisão era a maior vilã desta situação. Segundo a autora (2003, p. 88), “[...] Uma imagem tem sua força drenada pela maneira como é usada, pelos lugares onde é vista e pela frequência com que é vista. Imagens

mostradas na tevê são, por definição, imagens das quais, mais cedo ou mais tarde, as pessoas cansam”. A televisão tem como parte de seu processo a instabilidade da atenção devido ao grande número de temas e imagens, isso impossibilita o indivíduo de fixar a atenção totalmente e obter uma visão mais privilegiada da foto.

Para Humberto (2000, p. 79), a fotografia, diferente da imagem em movimento, proporciona a quem a vê uma análise mais profunda de seu conteúdo, pois “sua permanência permite uma contemplação mais prolongada ou mesmo repetida”.

Sontag (2003, p. 23) reforça,

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio. Cada um de nos estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente.

Mas, os meios de comunicação, sejam eles analógicos, eletrônicos ou impressos se complementam. Independente do veículo, a mídia utiliza dos meios que tem para informar o seu público. Como ela poderia se abster de fatos que aconteceram, deixando-os ocultos em seus noticiários diários? A autora (2003, p. 90) ressalta, “[...] Mas, de fato, o que se pede, aqui? Que se restrinjam as imagens de chacina a, digamos, uma vez por semana?” e responde: “Nenhum Comitê de Guardiões vai racionar o horror a fim de conservar o frescor da capacidade de chocar. E os horrores propriamente ditos não vão abrandar-se”.

Por isso, talvez não deveria existir uma censura aos fotógrafos, pois o horror é gerado pela sociedade. A maioria dos fotógrafos, segundo Sontag (2004, p. 139), “nega que tirar fotos seja, em qualquer aspecto, um ato agressivo. A circunstância de que sua atividade pode ser apresentada dessa maneira torna a postura da maioria dos fotógrafos profissionais extremamente defensiva”. As acusações de serem exploradores da dor alheia fazem com que em geral, os fotógrafos sintam-se “obrigados a protestar a inocência da fotografia”, e afirmarem que “a atitude predatória é incompatível com uma foto boa” e esperarem que “um vocabulário mais positivo venha pôr o assunto em pratos limpos”.

Talvez não pudesse haver uma censura ao trabalho dos fotojornalistas

porque ninguém vivenciou aquilo que eles vivenciaram. Como analisa a autora (2003, p. 104),

“Nós” – esse “nós” é qualquer um que nunca passou por nada parecido com o que eles sofreram – não compreendemos. Nós não percebemos. Não podemos, na verdade, imaginar como é isso. Não podemos imaginar como é pavorosa, como é aterradora a guerra; e como ela se torna normal. Não podemos compreender, não podemos imaginar. É isso o que todo soldado, todo jornalista, todo socorrista e todo observador independente que passou algum tempo sob o fogo da guerra e teve a sorte de driblar a morte que abatia a todos, à sua volta, sente de forma obstinada. E eles têm razão.

Portanto, diante de tantos argumentos e reflexões, fica difícil chegar a um consenso. Cada caso deve ser analisado em particular, porque nem sempre os veículos e os fotojornalistas são insensíveis, e nem sempre o público é indiferente.

4 JAMES NACHTWEY – O FOTÓGRAFO DE GUERRA

James Nachtwey, também conhecido como Jim, nasceu em 14 de março de 1948, na cidade de Syracuse, Nova Iorque, Estados Unidos, mas cresceu no estado de Massachusetts. De 1966 a 1970, cursou História da Arte e Ciências Políticas e graduou-se na Dartmouth College (NACHTWEY, 200-?).

Atualmente é um dos nomes mais importantes do fotojornalismo mundial. Sua trajetória nesta profissão começou mais precisamente na época da guerra do Vietnã, nos anos 70. Nachtwey tomou a decisão de se tornar um fotógrafo de guerra, pois, segundo ele, as imagens dos conflitos feitas pelos fotógrafos mostravam o que realmente acontecia naquele lugar, “contrariando o que nos diziam nossos dirigentes políticos e militares. Eram imagens diretas, documentais, uma poderosa denúncia contra a guerra tão injusta e cruel. Simplesmente por mostrarem o que se passava, essas fotos me afetaram muito.” (WAR..., 2001)².

Mas antes de se tornar fotógrafo, Nachtwey trabalhou a bordo de navios da Marinha Mercadante, como estagiário na edição de vídeos e foi até motorista de caminhão. Enquanto exercia essas atividades, ele aprendeu sozinho a fotografar (NACHTWEY, 200-?). “Antes de tentar convencer outras pessoas, tive que convencer a mim mesmo primeiro”, diz Jim. (WAR..., 2001).

Em 1976, começou a trabalhar como fotógrafo de jornal no Novo México e em 1980 mudou-se para Nova Iorque, para trabalhar em revistas como fotógrafo *freelancer*. (FILM..., 200-?). Ele relembra: “eu era jovem, estava começando, estava ‘verde’, entusiasmado, interessado em aventuras, em viajar. Ao longo dos anos, a verdadeira essência do motivo tornou-se mais forte. As pessoas que eu fotografava eram mais importantes que eu mesmo.” (WAR..., 2001).

Na década de 80 se juntou à agência Black Star, uma empresa de fotografia da qual já haviam trabalhado célebres fotógrafos, dentre eles Henri Cartier-Bresson e Robert Capa. Seu primeiro trabalho internacional foi na Irlanda do Norte, em 1981, no momento em que o país enfrentava uma série de conflitos. (NACHTWEY, 200-?). Ele conta: “tive que aprender a desenvolver uma visão pessoal e como expressar os meus próprios sentimentos, tive que começar por conhecê-los. Graças à fotografia, à disciplina do enquadramento, aprendi a conhecer o mundo e a conhecer a mim

² Depoimento de James Nachtwey, retirado do documentário cinematográfico War Photographer (Fotógrafo de Guerra), 2001, sobre sua trajetória.

mesmo.” (WAR..., 2001).

Logo, Nachtwey já registrava com suas lentes conflitos na América Central, Oriente Médio, África e Europa Oriental e já estampava páginas das principais revistas do mundo, como a Life, a National Geographic e a Time Magazine, que em 1984 acabou por contratá-lo. Segundo Breustedt³, “Nachtwey queria ganhar nome. Era brilhante, determinado e sabia exatamente aquilo que queria. A sua trajetória estava definida, sem qualquer tipo de desvio. Era um caminho reto, claro, estreito e tortuoso, que ele havia decidido tomar.” (WAR..., 2001).

No fim de 1985 se desligou da Black Star e no início de 1986 se juntou à agência Magnum, cooperativa de fotografia, onde permaneceu até 2001. Neste mesmo ano, ajudou a fundar com outros fotógrafos a agência VII de fotografia, na qual se manteve até agosto de 2011. (NACHTWEY, 200-?).

Nachtwey é conhecido como uma pessoa simples, que sempre se questiona sobre a linha tênue que rege sua profissão. “O pior é sentir que como fotógrafo eu me benefico das tragédias dos outros. Esta ideia me assombra. É algo que tenho que lidar todos os dias”. E reflete: “eu sei que se um dia deixar que a compaixão genuína seja ultrapassada pela ambição pessoal, ai terei vendido a minha alma.” (WAR..., 2001).

³ Christiane Breustedt é editora Chefe da GEO Saison Magazine em Hamburg, Alemanha.



Figura 6 – Indonésia, 1998 – Mendigo lava seus filhos em um canal público.
Fonte: James Nachtwey.

Talvez por isso tenha tanto respeito pelas pessoas que fotografa. Nachtwey afirma que não gosta de se movimentar muito rápido e nem de falar muito alto quando registra momentos trágicos, para realmente respeitar a dor das outras pessoas. “A única maneira de justificar o meu papel é ter respeito por aqueles que sofrem. A medida deste respeito é a medida que me aceitem e com essa medida eu posso aceitar-me.” (WAR..., 2001).

Nachtwey não é apenas um mero criador de imagens, ele procura usar seus conhecimentos sobre os elementos da fotografia a serviço das pessoas que registra. Um dos fatores marcantes neste sentido é sua preferência por fotografias preto e brancas. Embora tenha renomados trabalhos coloridos, como o atentado ao World Trade Center, Jim tem maior simpatia pelas fotos em preto e branco, pois acredita que as fotos coloridas podem glorificar cenas de batalhas e este não é seu desejo.

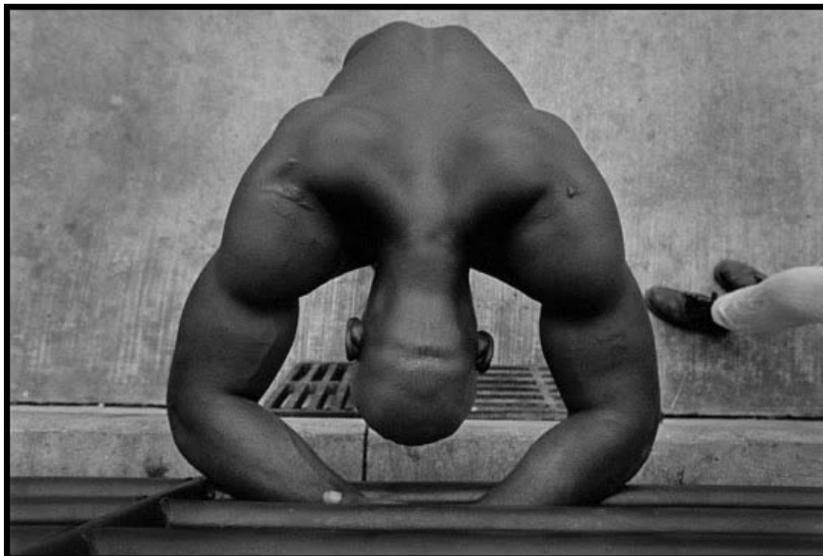


Figura 7 – Alabama, 1994 – Presidiário na cadeia onde os detentos trabalham acorrentados.

Fonte: James Nachtwey.

Outro aspecto de seu trabalho é a proximidade com as pessoas que fotografa. Enquanto a maioria dos fotógrafos se mantém a uma distância razoável do fato, James busca sempre se aproximar. Ele costuma utilizar lentes normais, de 50 mm e segue o lema do grande fotógrafo de guerra, Robert Capa: “Se suas fotos não são suficientemente boas, você não está suficientemente perto”.

Esta proximidade com as vítimas o posiciona como um porta-voz das pessoas que sofrem as injustiças de uma guerra. Segundo Breustedt⁴, “se as situações chegam a esse ponto tão brutal, tão duro, muitos fotógrafos se afastam, por sua própria segurança, mas também de certo modo, porque instintivamente pensam: ‘não faço parte disso’.” Mas ressalta: “Jim está sempre no meio. Jim faz parte dos eventos, sempre fez e sempre fará.” (WAR..., 2001).

⁴ Christiane Breustedt é editora Chefe da GEO Saison Magazine em Hamburg, Alemanha.

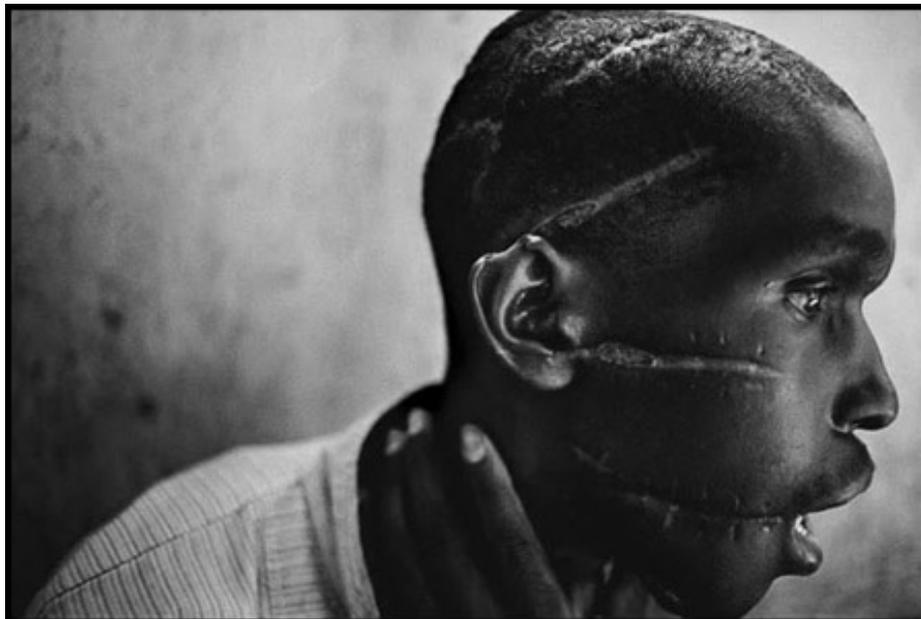


Figura 8 – Ruanda, 1994 – Sobrevivente do campo de extermínio Hutu.
Fonte: James Nachtwey.

Assim, com uma forma única de se portar, James Nachtwey já recebeu inúmeros prêmios e homenagens ao longo de sua carreira, incluindo os mais importantes de sua área: o Common Wealth Award, o Martin Luther King Award, Dr. Jean Mayer Global Citizenship Award, ganhou cinco vezes o prêmio medalha de ouro Robert Capa, duas vezes o World Press Photo Award, sete vezes o Magazine Photographer of the Year, três vezes o International Center of Photography Infinity Award, duas vezes o Leica Award, Canon Photo Essayist Award, dentre tantos outros. (NACHTWEY, 200-?).

Mas tudo tem seu preço. Em suas inúmeras viagens, James já contraiu diversas doenças e sofreu muitos traumas físicos, devido aos atentados ocorridos durante suas “missões”. A última foi em 2003 no Iraque. Nachtwey fotografava para a revista Time Magazine acompanhado do jornalista alemão Michael Weiskopf. Ambos estavam dentro de um veículo militar americano acompanhando uma patrulha, quando uma granada foi lançada para o interior do jipe. Weiskopf tentou atirá-la para fora, mas antes que saísse da zona de perigo, ela explodiu, ferindo os soldados americanos, James Nachtwey e Michael Weiskopf, que foi o mais atingido e perdeu um dos braços. (TIME..., 2006).

Devido a tantos problemas enfrentados por Nachtwey, que poderiam tê-lo matado, Klare⁵ observa:

Isto acontece a dois tipos de jornalistas: aos principiantes e àqueles que veteranos muito confiantes, se julgam à prova de bala. Jim já corre o risco de acreditar que é à prova de bala e de querer desafiar mais uma vez a sorte. Acredito que este homem tão reservado precisa da emoção, da aventura, da adrenalina, do medo de morrer para sentir-se realmente vivo. Jim dá sempre o melhor de si nas piores situações. (WAR..., 2001).



Figura 9 – Jakarta, 1998 – Homem foge de rebeldes.
Fonte: James Nachtwey.

Muitos fotógrafos de guerra, segundo Klare, vivenciam tanto horror ao longo das carreiras que se tornam cínicos. Mas “Jim não é cínico, certamente. É notável, pois a grande maioria não viu tanta miséria como ele. É solitário porque suas experiências o afastam, inclusive dos seus colegas, e de muitos outros. Transformou-se numa outra pessoa por tudo o que viveu”. Nachtwey nunca se casou e sobre sua vida particular pouco se sabe. Como conta Breustedt: “o seu trabalho está sempre em primeiro lugar”. O’Neill⁶ acrescenta: “A possibilidade de levar uma vida normal é o maior conflito para justificar o sacrifício de levar a vida que leva. Ter uma família, ter um ambiente estável, romântico, doméstico, ele nunca teve

⁵ Hans-Hermann Klare é editor estrangeiro da Stern Magazine.

⁶ Dennis O’Neill é roteirista e melhor amigo de James Nachtwey.

essa chance. Ele sacrificou tudo em prol do trabalho.” (WAR..., 2001).

E até hoje, aos 63 anos, James Nachtwey segue sua trajetória sem expor sua privacidade e sem aparentar vontade de aposentadoria. Continua com o mesmo espírito de quando era jovem, com o pensamento de buscar a verdade e mostrar ao mundo as consequências da guerra.

5 MATERIAIS E MÉTODOS

Para a realização deste trabalho primeiramente foi feita uma pesquisa bibliográfica, cujas referências teóricas perpassaram autores como Sousa (2000 e 2002), essencial para o desenvolvimento da história do fotojornalismo, gêneros e linguagem fotojornalística; Sontag (2003 e 2004), cujas reflexões guiaram esse estudo em relação à discussão sobre a realização das fotografias de dor e os problemas envolvidos na execução dessas imagens; Guran (1991), no desenvolvimento sobre a linguagem fotográfica; entre outros, como Humberto (2000), Barthes (2001) etc. Autores cujo conhecimento no âmbito da fotografia foi primordial para o desenvolvimento da linha de pensamento que é exposta na segunda parte deste estudo.

Na pesquisa empírica, foram realizadas análises das fotográficas do fotojornalista James Nachtwey, cujo trabalho foi discutido ao longo do estudo teórico. Inicialmente, selecionou-se inúmeras fotografias de Nachtwey feitas em preto e branco. Em seguida, foram observados os elementos de linguagem como enquadramento, luz, movimento, moldura etc, que se repetiam em algumas fotografias. A partir disso, as imagens que apresentavam recursos semelhantes foram agrupadas em 8 conjuntos, totalizando 23 fotografias.

Primeiramente, foi feita uma pequena reconstituição histórica dos fatos representados nas fotos. Posteriormente, foram descritas em cada uma das imagens suas características técnicas como tipo de plano, ângulo, foco, luz e objetiva utilizada. E, por fim, comparou-se não só a principal característica de linguagem que possibilitou os agrupamentos, como os demais elementos analisados individualmente. O objetivo principal foi entender como o fotógrafo constrói suas representações.

As imagens analisadas foram produzidas no período de 1990 a 2001. As fotografias 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25 e 28 foram retiradas do site pessoal do fotógrafo (www.jamesnachtwey.com). Já as imagens 10, 17, 19, 26, 27, 29, 30, 31 e 32 foram retiradas do documentário *War Photographer* (2001), de Christian Frei, que conta a trajetória de James Nachtwey.

6 ANÁLISES DO MATERIAL FOTOGRÁFICO DE JAMES NACHTWEY

6.1 ANÁLISE 1

- ENQUADRAMENTO, instante escolhido, moldura.

As três imagens foram feitas na região de Kosovo, em 1999. O conflito por motivo separatista gerou preocupação internacional, pois muitos governos acreditavam que o exército iugoslavo praticava genocídios para reprimir as manifestações. Após terem a confirmação de que ocorriam ali tais atrocidades, a OTAN interviu e lançou por 79 dias inúmeros bombardeios primeiramente contra alvos militares do exército iugoslavo e posteriormente contra pontes, torres elétricas e fábricas, minando a infraestrutura da região. Foi então que o presidente Slobodan Milosevic e sua cúpula militar assinaram tratados para encerrar o conflito.



Figura 10 – kosovo, 1999. Campo de refugiados.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: Médio;

Ângulo: Normal;

Luz: Direta;

Foco: Alta profundidade de campo;

Objetiva: Grande-angular;



Figura 11 – Albânia, 1999 – Kosovos deportados reunidos em um campo de refugiados.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: Médio;

Ângulo: Normal;

Foco: Foco no primeiro plano; profundidade de campo média;

Luz: Difusa;

Objetiva: Normal;



Figura 12 – Kosovo, 1999 – Ruínas de Djacovica, destruída pelos sérvios.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: Geral;

Ângulo: Normal;

Foco: Alta profundidade de campo;

Luz: Difusa;

Objetiva: Grande-angular;

Nestas três fotografias Nachtwey utiliza o mesmo estilo de composição. Faz uso de elementos pertencentes ao local do acontecimento para chamar a atenção do leitor.

Nas três imagens o fotógrafo espera o momento decisivo para enquadrar as pessoas fotografadas dentro dos buracos da cerca ou dos fios. O desenho dos arames forma molduras ao redor dos sujeitos enquadrados, o que demonstra bastante cuidado com a estética. As duas primeiras imagens são bastante parecidas. As duas enquadram rostos e evidenciam as mãos nos primeiros planos.

Em todas as fotografias os principais elementos fotografados estão no centro da imagem. Destacados nas fotografias 10 e 12 pelas molduras formadas pelos arames e fios e na fotografia 11 pelo foco.

As imagens 10 e 12 têm mais profundidade de campo, destacando os

demais elementos da composição. Na fotografia 11 a alta velocidade utilizada congela o movimento do homem que caminha pela rua e ainda dá destaque às ruínas ao seu redor. Já na figura 11, o fotógrafo utilizou o diafragma aberto, conseqüentemente, a fotografia ficou com pouca profundidade de campo, dando ênfase ao primeiro plano, cujo foco evidencia as mãos das duas pessoas.

O plano médio foi usado nas imagens 10 e 11. Já a foto 12, foi captada em plano geral e, portanto, o corpo todo do homem foi enquadrado, assim como o caminho a ser percorrido. Quanto aos ângulos, as imagens foram feitas em plano normal. Nas figuras 10 e 11, Nachtwey estava de frente aos elementos fotografados. Já na figura 12, o fotógrafo estava mais de lado, levemente inclinado de cima para baixo.

A imagem 12 possui perspectiva formada pela rua e pelas ruínas, o que junto aos fios em primeiro plano, transforma a cena em algo belo. A fotografia mostra um rigor estético.

Nachtwey poderia muito bem ter fotografado o homem que passava pela rua em meio às ruínas de outro ângulo, sem precisar dos fios soltos para compor sua imagem. Mas a escolha do ângulo foi muito bem pensada. Ele esperou o momento exato em que o sujeito passava pelos fios, sem que seu corpo fosse cortado por eles, para fazer o clique. O momento decisivo criou uma moldura no homem. Os fios que cortam as ruínas sugerem destruição, e o homem, sem recortes, rupturas, ainda está intacto, é um sobrevivente. Por mais que a seu redor tudo esteja perdido.

Quanto à luz, nas figuras 11 e 12 a luz é difusa, as sombras estão menos evidentes. Já na imagem 10 a luz é direta, dura. Marca as expressões, há mais contrastes e sombras.

Provavelmente, Nachtwey utilizou lentes normais e grande-angulares com pouco ou nada de zoom. As imagens 10 e 11, que estão em planos mais fechados, ele certamente estava tão perto das pessoas quão perto elas estão no enquadramento. “Quando fica tão perto que já é pessoal, aí está Jim”, analisa o cameraman Des Wright, que trabalhou com Nachtwey em diversos trabalhos mundo a fora. (WAR..., 2001). O fotógrafo tem essa característica de se aproximar o máximo possível das pessoas ou das cenas fotografadas, o que torna seu trabalho tão envolvente e particular.

Percebe-se o uso de grande-angulares nas imagens 10 e 12 devido à alta profundidade de campo e às distorções causadas pela lente. Na figura 10 o rosto da

mulher no primeiro plano está muito maior que o da outra no plano secundário. Já na figura 12, os edifícios na lateral da imagem estão levemente inclinados.

A figura 11 mostra alguém, através da mão enquadrada, do lado de fora da cerca, lutando pelos refugiados, querendo contato, reaproximação. Uma vez que as grades sugerem separação, isolamento, distanciamento da liberdade e de uma vida normal. Como se as pessoas estivessem presas àquela desgraça. Vítimas da guerra, sem terem para onde ir.

6.2 ANÁLISE 2

- ENQUADRAMENTO, motivo fotografado.

Na primeira imagem (figura 13), uma mulher se ajoelha diante da lápide de seu irmão, vítima do confronto com o Talibã, grupo fundamentalista islâmico nacionalista. O Talibã se difundiu principalmente no Afeganistão, país que governou de 1996 a 2001, considerado um grupo terrorista altamente radical e violento.

Na segunda foto (figura 14), dois homens se emocionam diante da lápide de um soldado morto nos confrontos da Guerra da Bósnia. Este confronto foi o mais longo e violento em solo europeu após a Segunda Guerra Mundial, durando mais de três anos. O motivo do conflito foi uma combinação complexa de fatores políticos e religiosos onde estavam envolvidos basicamente três grupos étnicos e religiosos, os sérvios cristãos ortodoxos, os croatas católicos romanos e os bósnios muçumanos. Estima-se que mais de 200 mil pessoas tenham perdido a vida e o número de refugiados ultrapasse 1,3 milhões de pessoas.



Figura 13 – Afeganistão, 1996 – Luto de um irmão morto por um bombardeio do Talibã.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: de Conjunto;

Ângulo: Picado;

Foco: Alta profundidade de campo;

Luz: Difusa;

Objetiva: Grande-angular;



Figura 14 – Bósnia, 1993 – Luto a soldado morto pelos sérvios e enterrado onde antes era um campo de futebol.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: de Conjunto;

Ângulo: Normal;

Foco: Baixa profundidade de campo; foco no primeiro plano;

Luz: Difusa;

Objetiva: Grande-angular;

Nestas duas imagens o motivo fotografado é similar. Os dois momentos registrados são de famílias ou amigos em luto por uma morte causada pela guerra. Nos dois momentos, Nachtwey escolhe o mesmo plano para compor as fotografias. Por mais que a primeira imagem esteja com um plano um pouco mais aberto e com o ângulo picado, ou seja, com o fotógrafo clicando a câmera de pé, de cima para baixo e não agachado como na segunda imagem, ainda assim, são planos de conjunto, que enquadram perfeitamente os objetos/pessoas principais e ainda se tem visão do cenário.

Além disso, nas duas imagens os objetos/sujeitos fotografados estão no centro, tornando a fotografia mais simétrica e equilibrada. Até o momento escolhido foi similar, as pessoas estão abaixadas em frente aos túmulos com as mãos

igualmente debruçadas sobre as lápides. O que sugere proximidade entre o falecido e as pessoas, além de trazer mais dramaticidade à composição.

Na figura 13 a profundidade de campo é maior, pois o fotógrafo quis dar ênfase a grande quantidade de túmulos, que sem pessoas nos demais planos, dá sensação de solidão e de impunidade e também contribuiu para deixar a fotografia ainda mais dramática. Já na figura 14 a profundidade de campo é menor, pois como havia muitos elementos no enquadramento, o diafragma fechado poderia poluir a composição e minimizar o efeito de dor dos elementos focados no primeiro plano.

Quanto à luz, as duas imagens foram fotografadas com luz difusa. A imagem 14 ainda possui mais contrastes e sombras que a imagem 13, mas sem grandes impactos.

Sobre o uso de objetivas, provavelmente Nachtwey utilizou uma grande-angular para fazer os registros. Os sujeitos principais na composição, enquadrados no primeiro plano, estão levemente maiores que o fundo, mais destacados. As imagens dão sensação de proximidade entre esses elementos, conseqüentemente, o fundo fica mais desvalorizado que o primeiro plano.

A composição das fotografias, que mostra a proximidade entre o fotógrafo e as pessoas fotografadas, e naturalidade das pessoas com sua presença, nos leva a crer que Nachtwey foi aceito por elas. Houve uma cumplicidade entre o fotógrafo e o sujeito.

O que fica corroborado no depoimento do fotógrafo. Segundo Nachtwey, em depoimento dado no documentário *War Photographer* (2001), numa guerra, os códigos normais de comportamento civilizado ficam suspensos. Na vida normal, no dia-a-dia, as famílias não gostam que fotógrafos registrem a dor da morte de um ente querido, muito menos que passem bastante tempo a fotografá-los. “Era simplesmente impossível fotografar momentos como esses sem a cumplicidade dessas pessoas. Sem o fato de elas me receberem, me aceitarem e quererem que eu estivesse lá”, conta Jim.

Mas em casos como estes, o fotógrafo se torna um porta-voz das desgraças e é por isso que em guerras as pessoas aceitam os fotógrafos. Esta parece-lhes a única maneira de mostrar ao mundo os horrores, as injustiças que acontecem com elas.

Nachtwey parece querer mostrar aos leitores os horrores da guerra, a dor sentida por aqueles que por mais que tenham sobrevivido, perderam entes queridos

e precisam, de alguma forma, seguir em frente. As imagens não mostram a tragédia propriamente dita, mas as insinua.

6.3 ANÁLISE 3

- PERSPECTIVA

No final da ditadura de Nicolau Ceausescu, em 1989, vários fotojornalistas se dirigiram para a Romênia. Quando lá chegaram, se depararam com o ambiente mórbido dos orfanatos (figura 15). Centenas de crianças viviam em condições sub-humanas. O ditador havia proibido todos os métodos contraceptivos e quando as crianças atingiam a idade de três anos passavam por exames para verificar algum tipo de deficiência. As que apresentavam algum problema eram enviadas aos orfanatos. Lá as crianças com deficiências físicas e neurológicas viviam em condições inimagináveis. O mais famoso deles, foi o orfanato de Cighid, lá cerca de 137 crianças morreram em menos de dois anos, devido à fome, congelamento e doenças. Até cinco crianças dividiam a mesma cama, lugar onde também defecavam.

A figura 16 contextualiza as prisões do sul dos EUA, que costumavam acorrentar seus prisioneiros dois a dois para colocá-los para trabalhar no deserto, abrindo estradas, quebrando pedras e até cavando valas. Esta prática que foi apelidada de “Chain Gang” (Gangues de Cadeia) foi abolida em todo o país no ano de 1955. Mas no início da década de 90, alguns estados como Alabama, Arizona e Texas voltaram a utilizar a prática em algumas penitenciárias. No Alabama, a Chain Gang só durou mais um ano, já que em 1995 o governo decidiu aboli-la devido ao alto risco de fuga de detentos.

Os chamados países emergentes ainda enfrentam muitas dificuldades com a gigantesca desigualdade social de sua população. De um lado o progresso, prédios modernos e bairros luxuosos, mas de outro muita miséria e casas montadas com tapumes de madeira e papelão, cortadas pelos trilhos do trem. Esta era a imagem que Nachtwey se deparou em Jakarta, na Indonésia (figura 17). Lá, trabalhadores que vieram do campo tentavam criar suas famílias. Eles não tinham condições de pagar aluguel e conviviam com o perigo constante dos trens que passavam a menos

de dois metros das portas das casas. Inúmeros adultos e crianças foram atropelados, alguns morreram e outros tiveram membros multilados.



Figura 15 – Romênia, 1990 – Orfanato para “incuráveis”.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: de Conjunto;

Ângulo: Picado;

Foco: Profundidade de campo média;

Luz: Difusa;

Objetiva: Grande-angular;



Figura 16 – Alabama, 1994 – A volta dos prisioneiros que trabalham acorrentados.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: Médio;

Ângulo: Contrapicado;

Foco: Alta profundidade de campo;

Luz: Direta;

Objetiva: Grande-angular;



Figura 17 – Indonésia, 1998. Famílias que moram ao lado de linhas de trem, sem condições de pagarem aluguel.

Fonte: James Nachtwey.

Plano: Geral;

Ângulo: Picado;

Foco: Alta profundidade de campo;

Luz: Difusa;

Objetiva: Grande-angular;

As três imagens têm como composição principal o uso de linhas. Nas imagens 15 e 16, as linhas formam uma perspectiva justaposta. Já na foto 17 a perspectiva é linear. O uso de perspectiva atribuiu profundidade a todas as imagens, dando-as a sensação de tridimensionalidade.

Na figura 15, as grades dos berços fazem parte de todo conjunto da fotografia. Suas junções formam linhas onde os elementos vão encobrir parcialmente os outros. O cômodo parece reduzido, como se todos os berços fossem um só. Na imagem 16 a tela de arames também produziu uma perspectiva justaposta, uma vez que as linhas encontram um ponto de fuga que vai de uma lateral a outra da fotografia, cortando ainda a imagem de baixo para cima. Este recurso enfatizou a grade, dando a impressão de ser mais alta. Atribuiu a ela uma certa imponência.

Já na figura 17 encontra-se a perspectiva linear formada pela linha de trem,

sendo esta a imagem com mais sensação de profundidade, pois são apenas duas linhas que dão a impressão de se convergirem no infinito.

A composição das imagens 15 e 17 possui um enquadramento simétrico. Na figura 15, por mais que os berços tenham sido enquadrados na lateral, o rosto do menino está no meio da imagem, como se colado ao ferro do berço, preso pra sempre àquela desgraça. Na figura 17 a linha do trem e a menina repartem a fotografia ao meio, o que ressalta bastante a invasão da linha do trem no bairro, inserida em meio às casas. Já na imagem 16, o fotógrafo utilizou a regra dos terços. Para tanto, enquadrou o homem na lateral da fotografia, compondo assim uma imagem assimétrica, mais dinâmica e surpreendente.

Quanto aos planos, as imagens foram feitas com propostas diferentes. Na imagem 15, o plano é de conjunto, porque o menino aparece destacado em primeiro plano, praticamente por inteiro, mas se tem a visão do fundo, é assim um plano geral mais fechado. Já na imagem 16, o plano pode ser considerado médio pelo enquadramento do homem, cujo rosto é a única parte aparente, por mais que se tenha visão do fundo e que este tenha ganho grande destaque. Na fotografia 17 o plano é geral, pois a menina faz parte do todo, aparece por inteira e por mais que esteja no primeiro plano, o fundo destacado pela linha de trem é percebido pelo leitor já no primeiro olhar.

Os ângulos das imagens 15 e 17 são os mesmos, planos picados. Nos dois momentos o fotógrafo estava de pé, enquadrando as crianças de cima para baixo. Este posicionamento tende a diminuir o motivo fotografado, dando a sensação de achatamento dos sujeitos. Já a imagem 16 foi feita ao contrário, de um ângulo contrapicado, ou seja, de baixo para cima, e por isso a tela está tão destacada. Este ângulo tende a valorizar o motivo fotografado e por isso as linhas se convergem de baixo para cima. Além disso, devido à posição do fotógrafo o céu preenche todo o fundo por detrás da tela.

As três imagens possuem alta profundidade de campo, pois se tem grande visão do fundo. Na figura 15 provavelmente foi usada uma abertura do diafragma um pouco maior que nas demais, mas mesmo assim se tem visão dos berços nos demais planos, onde provavelmente se encontram crianças dormindo embaixo dos lençóis. Na imagem 16, tudo ganhou destaque, além do homem, tela e céu foram destacados pelo uso do diafragma fechado.

Na imagem 17 a profundidade de campo foi essencial para que o leitor

entendesse o contexto. Através do uso do diafragma fechado, o fotógrafo destacou não só a linha do trem por inteiro, mas os casebres ao seu redor, sugerindo que não só existe pobreza naquele exato local em que ele fotografou, mas por quilômetros a fio.

A iluminação utilizada nas imagens 15 e 17 foi difusa. Na imagem 15 ainda há um pouco mais de contrastes, os berços, mais iluminados se contrapõem à escuridão do quarto. A imagem 17 provavelmente foi realizada em dia de céu nublado, pois há poucas sombras e tom bastante homogêneo.

A imagem 16 foi registrada com luz direta, o que provocou grandes contrastes entre o homem e o céu. Além disso, o rosto do sujeito recebeu grande iluminação natural, evidenciado pela sombra da tela em todo seu rosto. Este é por sinal, um grande efeito estético, que pode simbolizar a prisão ao qual está inserido. Ao seu redor tudo é observado através de grades, que voltam-se a ele, refletidas em seu corpo, como uma pena a ser cumprida.

Sobre o uso de objetivas, as três imagens foram fotografadas provavelmente com grande-angulares, com o fotógrafo próximo aos sujeitos enquadrados. Na imagem 16 pode ser que Nachtwey tenha utilizado levemente o zoom para aproximar o rosto do homem e dar mais dramaticidade à cena.

O uso da grande-angular na figura 15 é percebido devido ao aumento do berço no primeiro plano em detrimento dos demais planos. Na imagem 16 a objetiva provocou uma curvatura na grade, além de aumentar o rosto do prisioneiro. E na figura 17 nota-se uma distorção nos casebres no plano de fundo, levemente inclinados.

Quanto à ação das pessoas fotografadas, na figura 15, o menino parece gritar, agonizar de dor, desespero, abandono. Na imagem 16, o homem olha para a tela de proteção, como se almejasse a liberdade. E na figura 17, a menina varre a linha de trem, como se esta já fizesse inevitavelmente parte de sua casa, de seu cotidiano.

6.4 ANÁLISE 4

- ENQUADRAMENTO

A figura 18, de Grozny, foi tirada por Nachtwey após a Primeira Guerra da Chechênia, em 1996. Grozny era um importante polo industrial da Chechênia, além de ser sua capital. Para os russos, ela se situava no centro geométrico de campos petrolíferos. Em dezembro de 1994, forças russas iniciaram combate e tomaram a capital. Rebeldes refugiados nas montanhas que rodeavam a cidade se organizaram e lançaram um grande ataque contra os russos, tomando novamente o controle de Grozny. Inúmeras crianças perderam seus pais nos combates. Em 1996, um cessar-fogo foi acordado e a cidade permaneceu no controle dos separatistas chechenos.

A figura 19 foi captada em Jacarta, na Indonésia. Milhares de pessoas saíram às ruas para comemorar o anúncio de que o ditador Hadji Mohamed Suharto estava deixando o poder. Em 1965, o então general Suharto orquestrou um golpe de estado apoiado pela CIA. Este golpe resultou em um genocídio de comunistas e democratas indonésios. Atualmente estima-se que até dois milhões de pessoas tenham sido vítimas. A comunidade internacional nada fez. Então, em 1969 Suharto assumiu o poder, no qual permaneceu até 1998.

A princípio, Nachtwey não foi para a Indonésia para cobrir a queda do ditador, mas sim para capturar a pobreza existente no país, com grande desigualdade social. Enquanto lá estava, Suharto caiu, provavelmente pela grande queda na qualidade de vida dos indonésios após a crise financeira asiática iniciada em 1997.



Figura 18 – Chechênia, 1996 – ruínas no centro de Grozny.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: Médio;

Ângulo: Normal;

Foco: Baixa profundidade de campo; foco no primeiro plano;

Luz: Difusa;

Objetiva: Normal;



Figura 19 – Indonésia, 1998, anúncio de renúncia de Suharto.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: Médio;

Ângulo: Normal;

Foco: Baixa profundidade de campo; foco no primeiro plano;

Luz: Difusa;

Objetiva: Normal;

As duas fotografias são bastante semelhantes. Seja no enquadramento, como em muitas características de linguagem. Nas duas imagens o fotógrafo enquadra o rosto das pessoas no primeiro plano, cortando alguns pedaços do rosto. Nachtwey utiliza muito este tipo de recurso fotográfico. Em vários de seus trabalhos se encontram rostos enquadrados pela metade ou com alguma parte escondida.

Na figura 18, o corte do rosto evidencia apenas os olhos, o que além de proteger a identidade do menino, sugere perdas, como se lhe fosse tomada a voz, que não pôde impedir a tragédia, mas restou-lhe os olhos, incapazes de não verem a desgraça e destruição.

Na imagem 19 o corte foi feito logo abaixo da boca, cortando ainda um pedaço do lábio inferior, o que proporcionou à fotografia uma composição incomum. Além disso, também sugere alguma forma de ruptura entre o passado de repressão

e a esperança de um futuro melhor após a queda do ditador. A expressão do homem, com os olhos cerrados, mostra um semblante aliviado, como se não acreditasse nos acontecimentos recentes e agradecesse interiormente por aquela conquista do povo indonésio.

O plano utilizado nas duas imagens pode ser considerado médio, pois apesar do fotógrafo ter enquadrado apenas os rostos dos sujeitos no primeiro plano, ainda se tem a visão do fundo, ele contextualiza os primeiros planos com os acontecimentos atrás deles.

Os ângulos utilizados são normais. Nachtwey muito provavelmente estava bem próximo aos sujeitos fotografados, de pé, em frente a eles. Até por conta desta posição, nota-se que o menino na imagem 18 está levemente enquadrado de cima para baixo, por ter estatura inferior a do fotógrafo.

No enquadramento Nachtwey utilizou a assimetria nas duas imagens. A fotografia 18, apesar de um pouco mais simétrica que a 19, ainda mostra o menino levemente para a direita, posição que Nachtwey costuma escolher quando evidencia o primeiro plano. Nesta composição, a escolha provavelmente foi feita para mostrar a perspectiva formada pela rua e pelos edifícios destruídos e abandonados por detrás do menino.

Na imagem 19 o fotojornalista utilizou a regra dos terços e enquadrou o homem bem na lateral direita da imagem. Através deste enquadramento foi possível preencher o restante da fotografia com a multidão que se encontrava na manifestação e compor uma imagem mais dinâmica.

As duas fotos foram compostas com baixa profundidade de campo, devido também ao uso de objetivas normais. O foco seletivo evidenciou o primeiro plano, ainda se tem visão do fundo, mas não com total nitidez. Nachtwey pode ter utilizado este recurso para mostrar que em meio às ruínas e às multidões existem pessoas únicas, que individualmente sofrem, perdem e anseiam por dias mais prósperos.

A luz que compõe as imagens é difusa, natural, o que provocou poucos contrastes e sombras. A fotografia 18 parece ter sido feita no começo ou no final do dia, pois a luz é lateral, notada nos edifícios do lado esquerdo. Já a imagem 19 parece ter sido registrada em um dia com céu nublado, pois não há sombras nem grande iluminação no rosto do homem nem da multidão atrás dele.

O fotojornalista, que estava na Indonésia quando Suharto renunciou, teve que tomar decisões importantes rapidamente. Nachtwey, em depoimento dado no

documentário War Photographer (2001) descreve estas situações como se estivesse em um teatro, “só que em vez de estar na plateia, eu estava no palco e a peça era escrita ali, à medida que acontecia. Você tem que compreender, antecipar-se e conectar-se emocionalmente e intelectualmente com os eventos para poder segui-los”, descreve o fotógrafo.

E ele conseguiu executar de maneira única o momento pelo qual passava o povo indonésio. A figura 19 é prova de que por mais que se tenha pouco tempo para registrar um momento, além dos perigos e instabilidade das multidões, é possível fazer fotografias de diferentes pontos de vista.

6.5 ANÁLISE 5

- LUZ

A figura 20, de um rebelde a disparar seu fuzil entrincheirado por ruínas, foi feita durante a Primeira Guerra da Chechênia (1994-96). O território checheno, que havia declarado há algum tempo sua independência da Rússia, foi invadido por forças militares russas que buscavam a reincorporação territorial. Os chechenos combateram com forças rebeldes concentradas em montanhas e ruínas de prédios atingidos. Cidades foram devastadas e aproximadamente 500 mil pessoas se tornaram refugiados de guerra.

A figura 21 registra um combatente da milícia croata escondido em um apartamento disparando contra seus inimigos. O fato ocorreu durante a Guerra da Bósnia-Herzegovina (1992-1995), com início na antiga Iugoslávia. Com o enfraquecimento do regime comunista da URSS, as diferenças étnicas e religiosas afloraram. Diversos grupos étnicos estavam envolvidos, entre eles os bósnios (muçulmanos), os sérvios (cristãos ortodoxos) e os croatas (católicos). Foi um conflito muito violento que resultou na morte de milhares de pessoas. Estima-se aproximadamente 200 mil mortos, dentre eles, 320 soldados de tropas internacionais, mais precisamente da INPROFOR (United Nations Protection Forces).

Em 2001, Nachtwey foi ao Paquistão, onde registrou o tratamento dos viciados em heroína (figura 22). Ele visitou as “clínicas” paquistanesas para estas

peças e pôde acompanhar a precariedade do serviço. Os viciados eram basicamente trancafiados e não costumam receber nenhum tipo de assistência, fosse médica, fosse psicológica. A dor pela abstinência produzia no ambiente um angustiante ar de solidão e sofrimento. O Paquistão é um país que está na rota mundial do tráfico de drogas. Nele e no Afeganistão, seu vizinho, muitos agricultores cultivam a papoila opícea, planta da qual a heroína e o ópio são derivados.



Figura 20 – Chechênia, 1996 – Rebelde checheno dispara contra exército russo.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: Médio;

Ângulo: Normal;

Foco: Alta profundidade de campo;

Luz: Direta;

Objetiva: Normal;



Figura 21 – Bósnia, 1993 – Conflito étnico em Mostar. Milícia croata abrindo fogo contra os vizinhos muçulmanos.

Fonte: James Nachtwey.

Plano: Geral;

Ângulo: Normal;

Foco: Alta profundidade de campo;

Luz: Direta, contraluz;

Objetiva: Grande-angular



Figura 22 – Paquistão, 2001 – Centro de reabilitação para viciados em heroína.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: de Conjunto;

Ângulo: Normal;

Foco: Alta profundidade de campo;

Luz: Direta;

Objetiva: Grande-angular;

As três imagens têm a luz como principal elemento de linguagem. Aqui a luz é tudo. Sem ela estas imagens não possuiriam tamanho impacto. E por serem em preto e branco a iluminação ganha ainda mais destaque, se tornou essencial.

A luz natural ilumina diretamente ambientes fechados nas três fotografias. E isto foi possível através das frestas das janelas dos locais. Na imagem 20 a luz é dura, pois incide diretamente no soldado fotografado. Há bastante contraste, apenas onde a luz se direciona está claro, ao seu redor tudo é penumbra.

Na imagem 21 a luz também está bastante direcionada. Sem a luz entrando pelas frestas da janela, a foto ainda seria informativa, mas não chamaria a atenção. A maneira como a luz incide no cômodo modifica toda a composição fotográfica. Os raios de luz refletem na parede lateral e formam linhas semelhantes aos desenhos formados pelas aberturas da janela, como se a parede fosse um espelho.

Vale destacar que nestas duas figuras a luz foi escolhida como linguagem principal justamente em um momento de conflito armado. Nos dois acontecimentos homens na penumbra utilizam a luz natural para se direcionarem e atingirem seus alvos.

Na imagem 22 a luz também é dura e incide diretamente nos homens. A iluminação foi ocasionada pela janelas posicionadas no alto do ambiente e sua beleza está em sua incidência, exatamente sobre os indivíduos sentados no chão, como um holofote. O homem sentado no exato local onde há luminosidade sugere esperança, como ver luz na escuridão, não somente na forma literal.

Quanto aos planos, cada imagem teve uma aproximação diferente. Na figura 20 o plano é médio, pois o soldado está enquadrado a meio corpo. Ainda assim se tem certa visão do cenário, mais precisamente da abertura na parede. Já na figura 21 o plano é geral. Se tem visão total do quarto fotografado e o homem ao fundo está enquadrado por inteiro. Provavelmente o fotógrafo escolheu esse plano para mostrar o ambiente onde o homem atirava, um quarto comum virou cenário de guerra. Na fotografia 22 o plano é de conjunto, pois se tem visão total e destacada do homem no primeiro plano, mas ainda assim os demais planos são importantes para a composição.

O ângulo de todas as imagens é normal. Na figura 20 a posição do fotógrafo, de pé, ao lado do soldado, compôs uma fotografia muito interessante. Deste ângulo a luz é lateral e bate direto no rosto do sujeito fotografado, o que contribui para a grandiosidade da fotografia.

Na imagem 21, Nachtwey se encontrava na entrada do quarto, na direção do atirador, mas do seu lado oposto, a alguns metros de distância. Este ângulo permitiu ao fotojornalista fazer do cômodo uma caixa, pois ao enquadrar teto e paredes, o ambiente parece compactado, emoldurado por sua própria estrutura. Devido a essa moldura, as linhas geométricas do quarto formam uma suave perspectiva, com linhas que se convergem na janela onde o homem atira contra seus inimigos.

Na figura 22, o fotógrafo se posicionou na diagonal e enquadrou não só o homem, mas as demais janelas refletidas pela luz, o que produziu o recurso de perspectiva. O enquadramento proporcionou tridimensionalidade à foto e contribuiu ainda mais para uma composição inusitada e de muito impacto.

As três imagens também possuem alta profundidade de campo. Na figura 20, como a iluminação do ambiente é precária, se tem visão do cenário à medida que a

luz permite, por isso apenas o homem e os tijolos ao redor da abertura na parede são visíveis, o resto é escuridão.

Nas figuras 21 e 22 a alta profundidade de campo é possível devido ao uso de grande-angulares. Além disso, a objetiva permitiu ao fotógrafo enquadrar um espaço maior que o possível com uma lente normal. Por isso, na imagem 21 o quarto está tão nítido e amplo. A grande profundidade da fotografia 22 também permite ao leitor direcionar os olhos de um plano a outro, o que provoca a sensação de que por mais que sejam muitos, estão sozinhos, perdidos em busca de luz.

6.6 ANÁLISE 6

- MOVIMENTO

Os famintos da África. Nachtwey viajou diversas vezes ao continente esquecido para registrar as condições de vida daquelas pessoas. Em 1991, na Somália (figura 23), se deparou com um país borbulhando pelos conflitos internos. Após a ditadura pró-soviética de Siad Barre, o governo central se dissipou e os “senhores da guerra” – contrabandistas de armas – tomaram conta do território, fornecendo armamentos para tradicionais inimigos. O país entrou em uma intermitente guerra civil que matou milhares de pessoas em conflitos ou pela fome.

A situação do Sudão não é diferente (figura 24). O país está em guerra civil há 46 anos e estima-se que mais de duas milhões de pessoas já tenham morrido. Além da guerra, o país sofre com a seca, o que contribui para o aumento do genocídio humano. O conflito basicamente se dá entre os muçulmanos (governo) e os não muçulmanos (guerrilheiros). Ataques de milícias governamentais à vilarejos de outra etnia devastaram a população. Mais de 2,5 milhões de pessoas já foram deslocadas e sofrem com a fome.



Figura 23 – Somália, 1992 – mãe carrega filho morto pela fome para enterrá-lo numa vala comum.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: de Conjunto;

Ângulo: Normal;

Foco: Alta profundidade de campo;

Luz: Difusa;

Objetiva: Grande-angular;

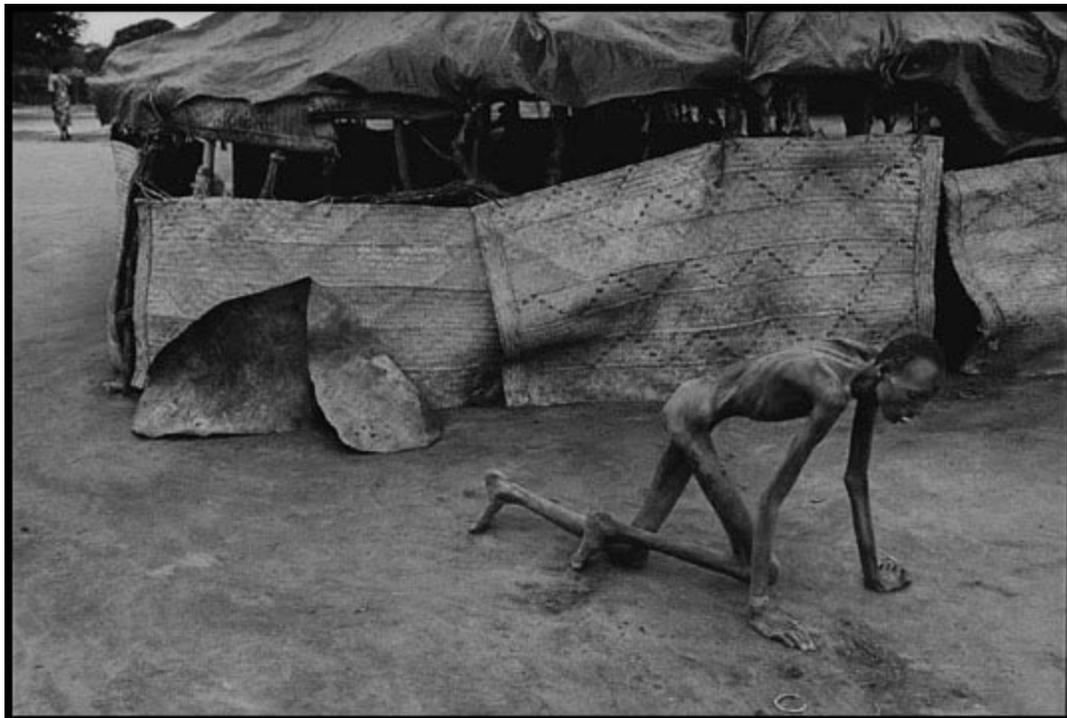


Figura 24 – Sudão, 1993 – Vítima da fome num centro de alimentação.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: de Conjunto;

Ângulo: Normal;

Foco: Alta profundidade de campo;

Luz: Difusa;

Objetiva: Normal;

Estas duas imagens além de registrarem a fome e a tristeza de pessoas que vivem em condições sub-humanas no continente africano, ainda possuem vários recursos de linguagem em comum, entre eles um recurso que de imediato pode passar despercebido, mas merecedor de destaque – o movimento.

Nas duas figuras, por mais que o fotógrafo tenha utilizado velocidade alta, e conseqüentemente tenha congelado o movimento dos sujeitos no primeiro plano, ainda assim, a posição em que foram enquadrados sugerem que uma ação de fato estava em curso. Na imagem 23, sugere-se que a mulher, enquadrada no primeiro plano, tenha percorrido toda a extensão do terreno atrás dela e está no fim de sua ação, de seu objetivo – enterrar o filho. Na figura 24, o homem a se arrastar, registrado do lado direito da fotografia parece já ter percorrido o caminho de um

extremo ao outro do enquadramento.

Quando o fotógrafo tende a enquadrar os sujeitos em movimento e deixa um espaço grande a sua frente, sugere que este ainda tem um caminho a ser percorrido, sugere esperança. Mas, neste caso, as duas pessoas passam a impressão de que já se arrastaram muito, vão sair de cena. Conclui-se aqui duas hipóteses: ou pessimismo, como se nada mais elas tivessem a fazer a não ser esperarem pela morte, ou demonstra saída de cena daquela situação, rumo a um cenário e condições mais decentes, ou seja, nesta perspectiva, também pode simbolizar esperança.

Devido ao recurso de movimento, a profundidade de campo da imagem 23 é muito importante. Com este recurso, Nachtwey pôde destacar o fundo atrás da mulher, a seca, terras inférteis, o abandono. Na figura 24 a alta profundidade de campo destaca além do homem extremamente magro e sem forças para ficar em pé, as condições precárias do local onde são atendidos. A falta de recursos permite que apenas algumas placas de metal, madeira ou papelão sirvam de paredes para as cabanas de atendimento e socorro aos famintos.

A figura 23 possui um enquadramento simétrico. A mulher a carregar sua filha caminha em direção ao centro da imagem. Porém, a composição dá muito mais destaque ao solo do que ao céu, e a linha do horizonte ficou bem no alto da fotografia, compondo uma visão também assimétrica. De qualquer forma, toda a imagem possui uma harmonia contraditória, porque ao invés de provocar tranquilidade, conforto, ela gera uma angústia, pois destaca a solidão, sofrimento e abandono dos africanos.

A fotografia 24 é assimétrica. É como se a imagem fosse dividida em quatro partes e na última, em baixo, do lado direito, o fotógrafo tenha enquadrado o homem, o que ocasionou dinamismo à composição.

Nas duas imagem a luz utilizada é difusa, notada pela falta de sombras de todos os elementos. Provavelmente, no momento dos cliques o céu estava nublado. Há pouco contraste e prevalecem nas duas fotografias os tons de cinza claro.

Quanto aos planos e ângulos, as duas imagem provavelmente foram feitas em planos de conjunto e em ângulos normais. Nos dois momentos Nachtwey se encontrava de frente aos sujeitos fotografados, talvez levemente abaixado, até por isso o horizonte está tão alto. O uso do plano de conjunto, permite ao leitor observar em destaque os elementos do primeiro plano, completamente enquadrados, mas

ainda ter visão do fundo, do contexto da imagem.

Sobre o uso de objetivas, a figura 24 foi registrada com objetiva normal, muito utilizada por Nachtwey, o que lhe permitiu compor uma fotografia com nenhuma distorção aparente. Já na figura 23 foi utilizada provavelmente uma grande-angular, porque a área de terreno enquadrado é bem ampla, além de possuir alta profundidade de campo.

De qualquer forma, as duas imagens chocam muito. A figura 24 talvez cause mais impacto que a 23 porque mostra o homem esquelético, desnudo, a se rastejar de tanta fraqueza, escancarado na imagem sem que nada lhe proteja, ou proteja o leitor do choque imediato. A imagem 23, por mostrar a menina coberta pelo tecido, choca a medida que é observada com mais cuidado. No primeiro olhar destaca-se a mulher, debilitada pela fome. Mas quando se observa o que ela carrega, o choque acontece. A mulher parece tirar forças inimagináveis para carregar a filha a uma vala comum. A menina embrulhada em um tecido branco nem parece um ser humano, tamanha a espessura embaixo do tecido.

São momentos muito tristes registrados pelo fotógrafo. Como analisa Nachtwey, em depoimento dado no documentário *War Photographer* (2001), ao se falar de fome, ainda se fala de guerra, das suas consequências, porque esse famintos são produtos da guerra. A fome, a arma mais antiga de destruição em massa, é muito primitiva, mas muito eficaz. Ele conta que passou grande parte da carreira trabalhando na África, em um contexto ou outro, mas que certamente o mais triste, trágico e destrutivo foram os famintos. Certamente porque a fome se torna uma maneira muito injusta e cruel das pessoas pagarem pela irracionalidade dos outros.

6.7 ANÁLISE 7

- COMPOSIÇÃO, enquadramento

Alguns anos após o fim do domínio soviético no Afeganistão, o país se transformou em um campo de batalha. A guerra civil durante anos assolou o solo afegão. Na verdade, ela ocorre até hoje. Em 1996, Cabul, a cidade com mais de três mil anos de história, já disputada por diversos reinos, ficou destruída. Forças do talibã travaram intensos combates com forças governamentais. Eles derrotaram o

presidente Burhanuddin Rabbani e assumiram o controle da capital. A foto 25 retrata uma cidade em ruínas e uma mulher vivendo com as duras regras impostas pelo Talibã. Nenhum pedaço de sua pele podia ser mostrado.

As imagens 26 e 27 mostram a destruição de Kosovo em 1999. Anos antes, separatistas de origem albanesa declararam sua independência. O Governo iugoslavo, liderado pelo então presidente Slobodan Milosevic não aceitou. Algumas reuniões sem sucesso foram realizadas com a ajuda da comunidade internacional para conter a crise. Após algum tempo, se constatou que forças governamentais encobriam ataques contra a minoria albanesa e utilizavam a força militar contra civis. A OTAN interviu e atacou a Iugoslávia, o que resultou em um imenso número de refugiados. Quando um acordo de paz foi assinado, as pessoas voltaram para suas casas. Nas fotos 26 e 27 eles se deparam com a destruição do território que antes era seus lares.



Figura 25 – Afeganistão, 1996 - Cabul em ruínas após a guerra civil.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: Geral;

Ângulo: Normal;

Foco: Alta profundidade de campo;

Luz: Difusa;

Objetiva: Grande-angular;



Figura 26 – Kosovo, 1999 – Sobrevivente em meio ao que sobrou de sua cidade.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: de Conjunto;

Ângulo: Normal;

Foco: Alta profundidade de campo;

Luz: Direta;

Objetiva: Grande-angular;



Figura 27 – Kosovo, 1999 – Mulher chora ao retornar a sua cidade em meio às ruínas.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: de Conjunto;

Ângulo: Normal;

Foco: Alta profundidade de campo;

Luz: Difusa;

Objetiva: Grande-angular;

Nas três imagens o estilo de composição é similar, mulheres sozinhas em meio às ruínas. Sobreviventes da guerra rodeadas por edifícios destruídos. O vazio onde antes havia vida. Percebe-se em Nachtwey uma sensibilidade muito grande. Suas fotografias têm um quê de solidão, angústia, elas comovem.

Christiane Amanpour, chefe de Correspondência Internacional da CNN, em depoimento dado no documentário *War Photographer* (2001), diz que Nachtwey é muito solitário, “acho que, às vezes, tem que ser pra trabalhar assim tão bem e para dar tanto de si mesmo [...] é preciso concentrar-se numa só coisa, e ele consegue”. Talvez por isso componha tais imagens, pois canaliza suas energias e emoções em suas fotografias. Elas ganham sua personalidade, sua visão pessoal do mundo.

Quanto aos planos, nas figuras 26 e 27 eles podem ser considerados de

conjunto porque o fundo está bastante destacado e tem total importância na contextualização. Mas as duas mulheres no primeiro plano estão enquadradas a meio corpo, em plano médio. Na figura 25 o plano é mais aberto, geral. A mulher está mais ao fundo, em segundo plano. Está em evidência por ser a única pessoa da fotografia, mas está diminuída em meio a tanta ruína.

As três imagens foram feitas em ângulos normais, com o fotógrafo de frente para as pessoas fotografadas, mais próximo das mulheres das figuras 26 e 27 e mais distante, na figura 25.

As três imagens também são simétricas, com as mulheres centralizadas. Este estilo de composição é muito utilizado por Nachtwey, é comum encontrar fotografias de sua autoria com pessoas enquadradas no centro e elementos como construções nas laterais. O efeito geralmente provoca perspectiva linear, formada nas imagens 25 e 26 pelos edifícios destruídos e pela rua onde as mulheres se encontram.

Já na figura 27, a senhora está em frente às ruínas de sua casa, exatamente no meio do enquadramento, entre os pilares da construção, que parecem formar uma moldura. Seu rosto expressa tristeza, representa a reação de milhares de albaneses que retornaram a seus lares e os encontraram completamente destruídos. O choro da mulher mostra o desespero dos refugiados que precisam seguir em frente, precisam de ajuda para reconstruírem a cidade e a vida.

A fotografia 25 possui o recurso de moldura, formada pelas ruínas no primeiro plano, enquadradas de forma a preencherem toda a altura da imagem. Além disso, também sugere movimento, a mulher afegã parece se mover em direção ao fotógrafo, tem um caminho a percorrer.

Na imagem 26, o instante escolhido por Nachtwey foi exatamente aquele em que é possível avistar a fumaça atrás da fotografada. Ela protege o rosto provavelmente da poluição causada pelas bombas, incêndios e desmoronamentos.

A iluminação das figuras 25 e 27 é difusa. Nota-se que o céu estava nublado, por isso há poucas sombras e contraste. A imagem 26 possui luz direta. A luz solar não incidiu diretamente no rosto da mulher, mas ilumina sua lateral e todo o chão.

Todas as fotografias foram feitas com objetivas grande-angulares, percebidas na distorção das ruínas e no aumento considerável do primeiro plano. Além disso, todas as figuras possuem alta profundidade de campo, justamente devido a grande-angular. O fotojornalista provavelmente utilizou este recurso porque considerou

importante mostrar os elementos ao redor das mulheres. A devastação como consequência da guerra.

6.8 ANÁLISE 8

- COMPOSIÇÃO, enquadramento

Na foto de número 28, Nachtwey apresentou ao mundo o injusto sistema de castas da Índia. Os chamados “dalit”, para nós os “intocáveis”, são pessoas que devido a sua classe social, são proibidos de tocar em outras pessoas de castas superiores. Para eles, sobram todo o trabalho braçal e de menor prestígio, por exemplo, como funcionários de fábricas com péssimas condições de trabalho.

No ano 2000, na Palestina (fotografias 29 e 30), ele registrou o conflito entre árabes e judeus. Talvez um dos conflitos mais longos dos últimos séculos. Nas fronteiras dos assentamentos, pessoas de grupos armados palestinos cobrem o rosto para não serem identificados pelo exército de Israel. Ali os confrontos são constantes, enquanto os palestinos arremessam pedras com as mãos ou com seus típicos estilingues, soldados israelenses disparam seus fuzis ou atiram bombas de gás para dispersar os ataques.

As figuras 31 e 32 foram feitas durante a estada de Nachtwey na Indonésia, quando foi surpreendido pela renúncia do presidente Suharto. Durante aquele momento histórico, foi às ruas para registrar as manifestações populares. Nas imagens a população exerce o seu direito de protesto, manifesta, comemora e as forças governamentais, a polícia, fazem cordões de isolamento para conter as passeatas e impedi-las de se tornarem violentas.



Figura 28 – Índia, 1993 – Intocáveis que trabalham em uma fábrica de tijolos.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: Médio;

Ângulo: Normal;

Foco: Alta profundidade de campo;

Luz: Direta;

Objetiva: Normal;



Figura 29 – Palestina, 2000 - Conflito entre israelenses e palestinos.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: de Conjunto;

Ângulo: Normal;

Foco: Média profundidade de campo; foco no primeiro plano;

Luz: Difusa;

Objetiva: Normal;



Figura 30 – Palestina 2000 – Cordão de isolamento nos assentamentos.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: Médio;

Ângulo: Normal;

Foco: Média profundidade de campo; foco no primeiro plano;

Luz: Difusa;

Objetiva: Normal;



Figura 31 – Indonésia, 1998 - Manifestação, anúncio de renúncia de Suharto.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: Médio

Ângulo: Normal;

Foco: Média profundidade de campo;

Luz: Difusa;

Objetiva: Normal;



Figura 32 – Indonésia, 1998 - manifestação, anúncio de renúncia de Suharto.
Fonte: James Nachtwey.

Plano: de Conjunto;

Ângulo: Normal;

Foco: Alta profundidade de campo; foco nos planos secundários;

Luz: Difusa;

Objetiva: Grande-angular;

Nas cinco imagens os elementos principais das composições são mãos e braços de pessoas destacados em primeiro plano. Nachtwey parece apreciar muito este estilo de composição, em vários de seus trabalhos se encontram registros com partes de pessoas enquadradas, sejam mãos, braços, rostos, pernas, entre outros.

Este recurso estético chama a atenção do leitor, sai do comum. As imagens ganham um dinamismo autêntico. Nas figuras 28, 29, 30 e 31 os sujeitos, cujas mãos e braços estão destacados nas fotografias, não aparecem por inteiro, não se sabe de quem são esses membros, o leitor apenas entende a ação executada, a deduz, mas não é capaz de reconhecer seu autor. A imagem 32 é a única em que a mão pertence a uma pessoa cujo rosto está a mostra. Nela o homem destacado parece comemorar para as lentes do fotógrafo, ou talvez impedi-lo de fazer novos

cliques.

As imagens 29 e 32 foram feitas em plano de conjunto, porque enquadra perfeitamente os sujeitos encontrados nos planos secundários e de fundo. Na figura 29 o corte da cena é feito exatamente acima da cabeça do rebelde palestino e por isso toda a cena atrás da mão destacada foi analisada e tem total importância na composição.

Todas as demais fotografias foram enquadradas em plano médio. O enquadramento das imagens 28, 30 e 31 são mais fechados, com os sujeitos enquadrados a meio corpo, como nota-se nas figuras 30 e 31, onde a multidão e as milícias preenchem toda a cena.

Na figura 28, apenas os braços estão em evidência, nenhum rosto ou outras partes de corpo dos sujeitos aparecem na figura. Provavelmente Nachtwey escolheu este recurso de enquadramento para destacar justamente o membro do toque, as mãos de pessoas “intocáveis”, utilizadas em árduos trabalhos.

O ângulo de todas as imagens é normal, com o fotojornalista de frente para os acontecimentos. Na figura 32, o fotógrafo parece estar em cima de algum degrau ou mureta, pois está mais alto que os demais elementos enquadrados. Quando o rapaz ergue o braço em sua direção sua mão alcança a extensão do enquadramento, e Nachtwey faz um corte em seus dedos, bem típico de seu estilo. Na fotografia 31 ele se posicionou na diagonal, de forma a enquadrar de lado os braços dos indonésios apontados para a tropa de choque, produzindo o efeito de perspectiva.

As imagens 28 e 32 possuem alta profundidade de campo. Na figura 28 o leitor, ao direcionar seu olhar para o segundo plano, tem total visão dos elementos. Já na figura 32, a mão no primeiro plano ficou desfocada porque a imagem foi feita em momento de ação das pessoas fotografadas. Como o rapaz colocou a mão na frente da lente do fotógrafo no exato momento do clique, a máquina não conseguiu focá-la, devido à proximidade com a objetiva. Por isso, o foco está nos demais elementos da imagem, perfeitamente visíveis. Nas figuras 29, 30 e 31 o fotógrafo usou uma profundidade de campo média, apenas destacou o primeiro plano, mas ainda há grande visão dos demais.

As fotografias 28 e 30 são mais simétricas. Na figura 28 o braço do homem destacado no primeiro plano está bem no centro da imagem e no segundo plano os outros dois membros estão simetricamente em cada lado da fotografia. Na foto 30 a

mão em destaque também está bem centralizada e nos dois lados da imagem Nachtwey enquadrando rostos de homens na manifestação.

Já as imagens 29, 31 e 32 são assimétricas. Na figura 29 Nachtwey provoca um zigue e zague nos olhos do leitor, que tende a mover o olhar de plano a plano, de um lado a outro da imagem, esta escolha de enquadramento compõe uma fotografia bastante dinâmica, com movimento. Esta sensação também está presente na imagem 32. O rapaz e sua mão do lado esquerdo da figura, com as demais pessoas nos planos de fundo a se movimentarem, apontarem armas, mãos, alguns de costas para o fotógrafo, outros de frente a olharem para a máquina, deram bastante dinamismo à composição.

Na figura 31, ao enquadrar braços e mãos dos rebeldes em um lado e soldados em outro, em filas, a imagem forma uma perspectiva justaposta, e por isso a imagem se torna assimétrica.

Quanto à luz, somente a imagem 28 possui iluminação direta, as demais imagens foram registradas com luz difusa. A figura 28 possui bastante sombras e contraste, com a luz do sol incidindo diretamente sobre os trabalhadores a carregarem os tijolos a céu aberto. As demais imagens possuem poucas sombras e nuances de cinza com pouco contraste. A figura 32 é a fotografia com luz difusa com mais destaque de tons, a fumaça no fundo da cena é o elemento mais escuro da composição.

A única imagem em que talvez Nachtwey tenha utilizado uma objetiva diferente foi na 32. Nas demais fotografias ele utilizou lentes normais e estava bem perto dos elementos fotografados, como de costume. Na figura 32 ele pode ter utilizado uma grande angular, porque o sujeito no primeiro plano dá a sensação de estar bem maior que as demais pessoas da composição, diminuídas visualmente, além da cena estar bem nítida e ampliada, com as laterais da imagem com leves distorções.

Na figura 29, o homem cujo braço e mão estão em destaque, ensanguentados devido aos ataques dos judeus, ficou com os dedos posicionados como no sinal de paz e amor, o que pode-se associar a um anseio pelo fim dos conflitos, como se pedisse o fim do derramamento de sangue

Com exceção da imagem 28, que sugere força braçal, trabalho duro, esforço físico, todas as demais fotografias foram registradas em momentos de conflitos ou manifestações. As mãos destacadas em todas as imagens provocam a sensação de

ruptura, apelo, desejo de atingir um objetivo, simbolizam as lutas enfrentadas para defender seus países, etnias, interesses e crenças.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta jornada, pudemos nos aproximar da motivação que envolve a captação das fotografias que são tiradas em áreas inóspitas do mundo. Algumas registradas por motivos de guerras, outras pela fome e, em alguns casos, por ambas.

A pergunta que motivou este trabalho era se existia legitimidade nestes registros. Seriam estas imagens provenientes da desgraça de seres humanos, registros éticos? E se fossem, que diferença poderiam fazer para as pessoas que ali estavam?

Confessamos que no início pendíamos ora para um lado, ora para outro. Em alguns dias defendíamos tais fotografias e no outro nossa ideia mudava por completo e éramos os mais árdios críticos destas imagens.

O tempo foi passando, o estudo se aprofundou e o conteúdo começou a se tornar mais denso. Neste instante, o trabalho começou a ganhar forma. As pesquisas foram se tornando mais claras e de certa maneira começamos a entender a visão destes profissionais, ou melhor, de um fotógrafo especificamente, James Nachtwey. A cada nova informação, a cada nova imagem era como se nossos olhos estivessem no visor daquela câmera. Passamos a compreender os motivos que levam esse profissional a estar ali registrando aqueles fatos.

No momento destes registros, entendemos que tais imagens não têm a pretensão de se tornarem troféus para a sociedade ou para o fotógrafo e não têm o menor intuito de se transformarem em obras de arte.

Nachtwey por diversas vezes em nossas pesquisas, cita três pontos que parecem afirmar isso: ele se refere à forma como aborda as pessoas, sempre procurando ser o mais respeitoso possível; também confessa os conflitos internos que o atormentam, já que seu sucesso na maior parte das vezes é proveniente da desgraça de outras pessoas; e por último, a intenção de utilizar sempre seu trabalho para mostrar ao mundo as consequências das guerras nas vidas das pessoas.

Claro que analisamos James Nachtwey e não outros oportunistas que possam surgir visando apenas o sucesso. Mas também não podemos julgar a legitimidade da profissão por maus profissionais. Temos sim, que nos posicionar a partir daqueles que cumprem o seu papel, como James, já que na verdade os oportunistas, sem o verdadeiro conhecimento de campo e das técnicas de fotografia,

não conseguiriam formar uma carreira tão sólida.

Durante o processo de elaboração deste trabalho, conhecemos as características do fotógrafo e pudemos analisar que existe um padrão em suas imagens. As fotos não são tiradas a esmo, Nachtwey se utiliza de diversas técnicas para capturá-las, às vezes, é a luz que se impõe, outras, o arranjo dos elementos no enquadramento. Ele surpreende, inova, se reinventa.

Nós, que procuramos analisar a fundo a trajetória de James Nachtwey, nos convencemos da legitimidade de seu trabalho. Suas fotos de dor têm o objetivo de dar voz aos que não têm e que são oprimidos por algum motivo, mostram ao mundo o que acontece em lugares esquecidos e com as pessoas que lá vivem. Ele pretende convencer a sociedade de que aqueles sujeitos fotografados precisam de ajuda, que a injustiça precisa ter fim e essa denúncia de alguma forma, precisa ser feita.

REFERÊNCIAS

2011 Political Declaration on HIV/AIDS. **Unaids**. 2011. Disponível em: <http://www.unaids.org/en/aboutunaids/unitednationsdeclarationsandgoals/2011highlevelmeetingonaids/#1>. Acesso em: 10 set. 2011.

A FILM by Christian Frei War-Photographer. [200-?]. Disponível em: <http://www.war-photographer.com/en/>. Acesso em: 05 out. 2011.

A foto que chocou o mundo. **BBC Brasil**. 2000. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/esp_viet_04.htm. Acesso em: 10 set. 2011.

BARTHES, Roland. Fotos-choque. In: Roland Barthes. **Mitologias**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 192 p.

Enchente Santa Catarina 2008. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/olhar-sobre-o-mundo/fotojornalistas/>. Acesso em: 07 set. 2011.

Enchente Santa Catarina 2009. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?id=968944>. Acesso em: 07 set. 2011.

Enchente Santa Catarina 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/vc-no-g1/fotos/2011/09/veja-fotos-das-enchentes-em-sc-enviadas-por-internautas.html>. Acesso em: 07 set. 2011

GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e Informação**. Brasília: Universidade de Brasília, 1991, 107 p.

HUMBERTO, Luis. **Fotografia, a poética do banal**. Brasília (GO): Editora Universidade de Brasília. São Paulo (SP): Imprensa Oficial do Estado, 2000. 106 p.

NACHTWEY, James. **Witness photography by James Nachtwey**, [200-?]. Disponível em: <http://www.jamesnachtwey.com>. Acesso em: 20 ago. 2011

OLIVEIRA, Erivam Moraes de; VICENTINI, Ari. **Fotojornalismo: uma viagem entre o analógico e o digital**. São Paulo: Cengage Learning, 2009. 186 p.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. 4.ed. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2003, 108 p.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 5. ed. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2004. 224 p.

SOUSA, Pedro Jorge. **Fotojornalismo**. Porto: [s.n], 2002.

SOUSA, Pedro Jorge. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó (SC): Grifos. Florianópolis (SC): Letras Contemporâneas, 2000. 256 p.

TIME Magazine U.S. **How I lost my hand but found myself**. 2006. Disponível em: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1538664,00.html>. Acesso em: 20 out. 2011.

WAR Photographer. [filme-vídeo]. Produção e direção de Christian Frei. Suíça, 2001. 1 DVD, 96 min. color. son.