



Paul Hansen

FOTOGRAMA COMENTADO

# **Por uma presença ética do fotógrafo**

MONISE NICODEMOS

Mestranda em Cinema e Audiovisual pela Université Paris III (Sorbonne Nouvelle)

Fabienne Cherisma tinha somente 15 anos quando foi morta pela polícia. A jovem haitiana caiu na poeira do subúrbio de Port-au-Prince nos dias dramáticos que seguiram o terremoto do ano passado. A história de Fabienne, que parece ter sido baleada por um policial local no dia 19 de janeiro de 2010, após o roubo de 2 cadeiras de plástico e 3 quadros, provocou em seguida enorme polêmica sobre o papel dos fotógrafos em situações extremas. O debate retornou nos últimos meses, após a atribuição do prêmio sueco de melhor fotografia jornalística à Paul Hansen por uma das imagens desse drama.

A foto de Hansen é extremamente estilizada. Graças a seu céu nublado em contraluz, esta parece-se mais com uma cena de sonho que com a barbárie da guerra, dispondo assim do poder que tem a fotografia de mudar as coisas. “Como imagem, uma coisa pode ser bela – ou terrificante, ou insuportável, ou ainda muito suportável –, o que ela não é na vida real” (SONTAG, 2003).

No entanto, essa fotografia não é o único testemunho do ocorrido. O fotojornalista americano Nathan Weber immortalizou a cena do mesmo ponto de vista do sueco. Mas, depois de ter feito a sua foto “ícone” do corpo da jovem, decidiu mudar o ângulo e produzir outra imagem, que conta um novo aspecto da história: o fora de campo do evento dramático, o contexto em torno da produção fotográfica. Weber incluiu no quadro os outros sete fotógrafos, alinhados lado a lado e que tentavam, como ele, fabricar o melhor clichê possível da morte.

De todas as fotografias do cadáver de Fabienne que circulam na mídia, a de Weber me parece a mais interessante. Sua imagem, no momento em que ela quebra a “quarta parede” da ilusão do fotojornalismo – a convenção arbitrária e falsa de que o nosso olhar é diretamente presente na cena – nos provoca um duplo choque. De fato, quando nos deparamos com uma fotografia publicada pela imprensa, esquecemos frequentemente a presença dos fotógrafos já que o jornalismo televisivo e impresso tenta convencer-nos de que a imagem que vemos é o ponto de vista de ninguém.

Nós terminamos assim por negligenciar que mesmo se uma imagem fotográfica é um vestígio, ela nunca será o reflexo transparente do que se produziu. “O princípio do traço, por mais essencial que seja, marca somente um momento de todo o processo fotográfico. De fato, antes e depois desse instante de inscrição

‘natural’ do mundo sobre a superfície sensível existe uma série de gestos ‘culturais’ e codificados, que dependem inteiramente das escolhas e das decisões humanas.” (DUBOIS, 1990). E são essas decisões e o comportamento dos fotógrafos em uma cena do gênero que nós podemos criticar.

Weber e Hansen, como tantos outros profissionais da imagem, acreditam ter, devido às suas funções jornalísticas, o direito de estarem presentes na cena, fotografarem e filmarem qualquer situação – ainda que os personagens envolvidos já não sejam mais capazes de se oporem. Quando questionados sobre a moralidade de seus atos, eles se justificam pela fórmula de Brady: “O aparelho é o olho da história” – como se os fotógrafos tivessem o dever, em todas as circunstâncias, de tudo registrar para salvar a nossa memória.

Em contrapartida, o público aceita transferir a esses profissionais o mandato da presença na cena do crime à condição de que, nas imagens produzidas, eles não estejam realmente lá. Naturalizamos assim o olhar de ninguém e terminamos por questionar cada vez menos as imagens e a presença do fotógrafo no campo, aceitando – como aponta Serge Daney no texto *Montage obligé* – o visual que nos impede de ver.

O visual é sem contracampo, não o falta nada, ele é fechado, autossuficiente, assim como a imagem do espetáculo pornográfico que é somente a verificação estática do funcionamento dos órgãos e só dele. Quanto à imagem, essa tal imagem que nós gostamos tanto no cinema até a obscenidade, essa seria o contrário. A imagem sempre se dá no limiar de dois campos de forças, ela tem por vocação testemunhar uma certa autoridade. (DANEY, 1999).

Nesse mundo do visual, onde falta frequentemente tudo que é do domínio de “quem fala”, uma foto como a de Weber é de extrema relevância. Ela oferece uma face às imagens e questiona as agências para quem os fotojornalistas trabalham. A partir da contemplação dessa fotografia, nos recordamos que “a atividade fotográfica permanece uma forma de participação. Ainda que o aparelho fotográfico seja um lugar de observação, existe no ato mais do que uma observação passiva” (SONTAG, 2004).

Quando Nathan Weber insere como parte do evento a presença dos fotógrafos em ação, ele conseqüentemente se coloca dentro do quadro. Esse gênero de imagens, como explicita Alain Bergala em *L'absence du photographe* “alude ao fotógrafo enquanto

sujeito travando uma luta com o ato fotográfico em si, sendo que todo ato verdadeiro empenha tanto os nossos pensamentos, como as nossas angústias e os desejos do momento”. O fotógrafo acaba realizando uma pequena revolução no uso das imagens de reportagem de guerra, ousando falar de si como sujeito no meio de outros profissionais, em uma imagem documentária de forte ressonância política e até histórica.

Nesse processo, a câmera de Weber trabalha como um instrumento para olhar para dentro de si, como um verdadeiro bloco de notas. A sua imagem não ousa passar pela realidade, que é muitas vezes representada no fotojornalismo, de forma muito crua (os cadáveres e o sangue à mostra) ou muito estilizada (os céus azuis, a beleza estética da desordem e da pobreza) para poder ser um testemunho justo da brutalidade de uma guerra.

A atividade autorreflexiva de Nathan releva-se como uma crítica sana ao trabalho dos fotógrafos. De certa forma, os profissionais que estão dentro do quadro, e por reflexo o próprio autor da imagem além dos fotojornalistas ausentes, são associados à figura do predador. Ao olhar a fotografia do americano, é forte a tentação de ver o *wild pack* dos fotógrafos como um branco faminto que abocanha a presa. A presença dos fotógrafos termina por dissolver toda a retórica do quadro, toda a comoção, deixando no ar a suspeita da exploração do sofrimento.

Como na reminiscência proustiana, a imagem ausente da fotografia de Weber – ou seja, o regime das mídias, que vive da concorrência desenfreada entre as diversas agências, jornais e os próprios fotógrafos – surge de um ponto de encontro localizável no mundo real. Em Proust, nós encontramos a pequena madalena. No nosso caso, é o detalhe dos fotógrafos em ação que desencadeia a evocação da imagem ausente. No entanto, ao invés de abrir nesse artigo uma discussão sobre a figura da mídia, gostaria de manter o nosso foco no papel dos fotógrafos.

A fotografia de Weber nos permite investigar se são mesmo mais interessantes as imagens onde “a caça foi frutuosa”, onde o encontro se deu, dando fim a angústia do fotógrafo, saturando a fotografia de uma conotação pictórica ou retórica e dando ao leitor a imagem plena de uma realidade pretendida, onde o próprio fotógrafo não tem espaço.

Em um verdadeiro ato fotográfico em que os fotógrafos arriscam-se como sujeitos, não se trata somente de uma

experiência puramente externa, há sempre uma exploração interna. Não podemos esquecer, como sublinha Bergala, que “a fotografia coloca em jogo no ato fotográfico sua relação com o real (como um encontro perdido), com o imaginário (na sua identificação com aqueles que ele fotografa e com o seu próprio fantasma de domínio), e com o simbólico (uma memória, uma cultura, a relação com o ausente).” (BERGALA, 2006).

Entretanto, esse texto não tem a intenção de dizer que as fotografias, que nunca poderão ser o espelho da realidade, não nos mostram nada sobre o mundo que observamos. Constatamos apenas que uma imagem sozinha não diz tudo, e principalmente que ela é a representante do ponto de vista de alguém, mesmo quando a opinião do autor é, de qualquer modo, mascarada.

Como Didi-Huberman, no seu livro *Images malgré tout*, acredito que o nosso maior defeito diante de uma imagem é o de pedi-la demasiado (ou seja, toda a verdade) ou o de não questioná-la em nada (relegando-a à uma esfera de simulacro). As imagens devem ser vistas pelo que elas são, sempre com um olhar crítico, e sem nunca esquecer seu contexto de produção.

Quanto à fotografia e ao documentário de guerra, não será pela exposição desenfreada do horror que nós conseguiremos compreender o escândalo, o desespero e a loucura de tal situação. Assim como Sontag, questiono se o choque que nos causam essas imagens não se torna, aos poucos, familiar. E mesmo que esse fenômeno não se confirme, há sempre a possibilidade de fugirmos dessas fotografias, de taparmos os olhos a cada vez que o afrontamento do discurso nos parece insuportável.

Talvez por isso eu tenha acolhido com tanto entusiasmo a posição tomada por Nathan Weber. Certamente a sua foto do cadáver de Fabienne é muito chocante, tanto quanto são quase todas as imagens de guerra e catástrofes naturais, em grande parte por causa das exigências do mercado midiático em voga, e da sutileza necessária para encontrar a medida do que se deve ou não mostrar.

Weber, ao inserir o contexto de produção da imagem no campo, parece desejar ampliar a discussão, propondo um debate sobre a presença do fotógrafo em cenas de tragédia. A nós, como leitores, fica o dever de prolongar o diálogo, de tirar os ensinamentos dessa imagem, e, se possível, propor uma presença dos fotógrafos mais humana e digna nas situações de calamidades.

De fato, esse ensaio tinha, até aqui, a intenção de utilizar a fotografia de Weber para elaborar uma breve análise sobre a função e a posição dos fotógrafos em momentos extremos (discutindo principalmente a conduta de Weber e Hansen). Mas, depois de ter assistido ao vídeo sobre a cobertura da morte de Fabienne no *site* pessoal de Weber tornou-se impossível não fazer alusão a esse, mesmo se correremos o risco de situar o nosso discurso “a presença ética do fotógrafo” na direção oposta daquela tomada pela nossa leitura da sua fotografia.

Quando o fotógrafo americano fez esse vídeo, ele parece ter esquecido que “o pudor no documentário é um dado semiótico, percebido em termos de distância e ângulo de vista, já que filmando nós nos posicionamos em relação à gramática social de interlocução em curso na cena em questão. A realidade tem suas próprias restrições e suas regras locais de inteligibilidade, que são sociais. Uma vez que o diretor de documentários aceita estar presente, ele contrai uma dívida de respeito com os seus interlocutores.” (BRETON, 2006).

No momento em que Nathan Weber dirige a sua câmera na direção do cadáver de Fabienne, ele não nos mostra esse pudor almejado por Breton; ao contrário, Weber filma tudo como se a morte da adolescente fosse um evento ficcional. O problema é que a reportagem televisiva e a ficção não têm os mesmos códigos; no documentário, na reportagem, no jornalismo, não é somente o que se mostra que faz sentido, mas sobretudo a maneira que olha aquele que mostra. Trata-se sempre de uma questão de ponto de vista, assim como de distância e de posição.

Nathan, em seu vídeo, opta por não distanciar-se do sujeito. Ele parece se alegrar com cada gota de sangue que rola dos quadros (os mesmos que foram roubados) e que estão posicionados ao lado do cadáver. O fotógrafo acompanha (exageradamente) de perto os passos de um pai com a jovem filha morta nos braços, a histeria inconsolável da mãe e os gritos de desespero dos familiares e passantes. A sequência do vídeo ainda será seguida de imagens fixas com uma canção de forte conteúdo dramático.

Ao assistir todo o vídeo é impossível não se chocar, mas não choramos a morte de Fabienne. A verdadeira Fabienne, nós não a conhecemos. Weber é somente um fotógrafo que cruza momentaneamente o destino da jovem, e esse vídeo é o mero resultado desse encontro oportunista. Nós choramos assim a transformação

da Fabienne em objeto, uma imagem da indiferença governamental. Choramos com os seus parentes que não tiveram, no pior momento de suas vidas, o direito ao silêncio, de estar entre os íntimos.

Quando Nathan Weber decidiu filmar e colocar na sua página pessoal o vídeo sobre o episódio Fabienne, ele entregou aos seus familiares a imagem (em movimento) eterna de um momento de intimidade que eles passarão uma vida inteira tentando esquecer. O fotógrafo americano poderia ter poupado a si mesmo e ao público dessa indelicadeza.

Esse vídeo exige o retorno à própria fotografia de Weber, ele nos lembra a figura do fotógrafo-predador antes imortalizada no seu campo fotográfico. É importante repensar a presença dos fotógrafos nas situações de catástrofes, os fotojornalistas não podem passear nas zonas de crise como o enésimo paparazzo no tapete vermelho. É uma pena que, dessa vez, Weber não nos ofereça nenhuma esperança.

## Referências

BERGALA, Alain; DEPARDON, Raymond. New York. *Cahiers du cinéma*, Paris, 2006.

BRETON, Stéphane. *Télévision*. Paris: Hachette Littératures, 2006.

BROOK, Pete. Brouhaha in Sweden following Award to Paul Hansen for his Image of Fabienne Cherisma. *Prison Photography*, 23 mar. 2011. Disponível em: <http://prisonphotography.wordpress.com/2011/03/23/brouhaha-in-sweden-following-award-to-paul-hansen-for-his-image-of-fabienne-cherisma/>. Acesso em: 05 dez. 2012.

\_\_\_\_\_. Photographing Fabienne: Part Seven – Interview with Paul Hansen. *Prison Photograph*, 16 mar. 2010. Disponível em: <http://prisonphotography.wordpress.com/2010/03/16/photographing-fabienne-part-seven-interview-with-paul-hansen/>. Acesso em: 05 dez. 2012.

\_\_\_\_\_. Photographing Fabienne: Part Nine – Interview with Nathan Weber. *Prison Photograph*, 18 mar. 2010. Disponível em: <http://prisonphotography.wordpress.com/2010/03/18/photographing-fabienne-part-nine-interview-with-nathan-weber/>. Acesso em: 05 dez. 2012.

DANEY, Serge. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*. Paris: Aléas, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les éditions de minuit, 2003.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus Editora, 1990.

NBW Photo – content collection. Desenvolvido por Nathan Weber, s/d. Apresenta fotografias e vídeo de autoria de Nathan Weber. Disponível em: <http://www.nbwphoto.com/>. Acesso em: 05 dez. 2012.

Paul Hansen Photojournalist. Desenvolvido por Paul Hansen, s/d. Apresenta fotografias de autoria do fotojornalista Paul Hansen. Disponível em: <http://www.paulhansen.se/>. Acesso em: 05 dez. 2012.

SMARGIASI, Michele. Il reporter dentro l'inquadratura. *Blog Fotocrazia*, 09 abr. 2011. Disponível em: <http://smargiasi-michele.blogautore.repubblica.it/2011/04/09/il-reporter-dentro-linquadratura/>. Acesso em: 05 dez. 2012.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.



Nathan Weber

*Data do recebimento:*  
7 de setembro de 2011

*Data da aceitação:*  
23 de dezembro de 2011