

Considerações sobre as fronteiras entre arte e fotojornalismo a partir do trabalho de Susan Meiselas¹

Fernando Artur de SOUZA²
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

Resumo

Partindo de duas séries fotográficas desenvolvidas durante a década de 1970 pela fotojornalista e documentarista americana Susan Meiselas, elaboramos uma discussão acerca do embate entre distintos paradigmas de produção da imagem informativa no fotojornalismo atual. Com apoio das noções de “fotografia-documento” e “fotografia-expressão”, elaborados por André Rouillé, bem como do conceito de canais de distribuição, elaborado por Vilém Flusser, observamos também como as imagens produzidas a partir destes paradigmas informativos são absorvidas pelo sistema da arte, em um movimento que torna as fronteiras entre o universo do documento e o universo expressivo cada vez mais indiscerníveis.

Palavras-chave

fotografia; fotojornalismo; artes visuais, Susan Meiselas.

Introdução

Desde seu surgimento, a fotografia se colocou como um meio de expressão múltiplo, capaz de circular, não sem dificuldades, em campos de atividade pretensamente tão distintos quanto a ciência e a arte, tendo sido aproveitada em um sem número de aplicações práticas e criativas. Da representação de uma realidade imediata e visível, o que se tornou sua principal e mais explorada vocação ainda no Século XIX, à apresentação de realidades interiores e subjetivas, pelas mãos de artistas que buscavam esgarçar o forte apego daquela imagem à referentes palpáveis, bem como a noção social advinda de suas especificidades técnicas que a atrelavam à um modelo de representação visual realista.

O Século XX observou a multiplicação das imagens como meio de comunicação e, neste contexto, a fotografia foi alçada a um papel central. O fotógrafo e pesquisador Victor Burgin aponta para este fato no início de seu artigo *Olhando fotografias*:

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

² Bacharel em Artes Visuais pela UTP, Mestre em Tecnologia (Mediações e Culturas) pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Docente do Curso Superior de Tecnologia em Fotografia da UTP, email: fernando.souza2@utp.br.

É quase tão incomum passar um dia sem ver uma fotografia quanto sem ver algo escrito. Em quase todo o contexto institucional - imprensa, fotos de família, outdoor, etc. - as fotografias permeiam os ambientes, facilitando a formação/reflexão/inflexão daquilo que “tomamos por certo”. (BURGIN, 2009, p. 389)

Este papel central ocupado pela fotografia nas sociedades contemporâneas e esta dualidade quase paradoxal entre representação e construção de realidades, entre o objetivo e o subjetivo, entre a capacidade documental e a expressão artística, que já se fazia presente nos primórdios da fotografia, balizarão o desenvolvimento deste artigo. O contraponto entre a noção de documento e expressão será observado a partir das obras da fotógrafa americana Susan Meiselas, nascida em 1948 e membro da agência francesa de fotografia *Magnum*. Mesmo atuando no campo da fotografia informativa e documental, seu trabalho também é reconhecido pelo apuro visual e pela carga simbólica depositada em suas imagens, garantindo trânsito tanto no campo do fotojornalismo quanto, mais recentemente, no campo das artes visuais.

O fotojornalismo

Para o autor português Jorge Pedro Sousa, delimitar o campo de atuação do fotojornalismo é uma tarefa árdua, quando o tomamos em seu conceito amplo:

O fotojornalismo é, na realidade, uma actividade sem fronteiras claramente delimitadas. O termo pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projectos documentais, passando pela ilustração fotográfica e pelos *features* (as fotografias intemporais de situações peculiares com que o fotógrafo depara), entre outras. De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, **a finalidade primeira do fotojornalismo**, entendido de uma forma lata, **é informar**. (SOUSA, 2002, p. 7-8, grifo do autor)

Neste contexto da onipresença da imagem na sociedade, com um relevante papel da fotografia, o jornalismo se destacou como um dos principais meios de produção, circulação e consumo da imagem fotográfica, ao lado das fotografias de carácter publicitário e as que são produzidas em âmbito familiar. E é no fotojornalismo que certa estética quase hegemônica da fotografia se impõe com maior força, criando uma categoria específica e, muitas vezes, de fácil reconhecimento por parte dos espectadores, um produto.

As imagens em preto-e-branco de fatos e acontecimentos locais ou internacionais, por vezes objetivas, por vezes dramáticas, outras vezes chocantes, cujo intuito era informar para além do texto e a partir de seus recursos próprios.

Estas imagens que figuravam em jornais e revistas, algumas delas dedicadas à fotorreportagens, como as mundialmente reconhecidas *Life* ou *Paris Match*, ou no contexto brasileiro através das revistas *Cruzeiro*, *Manchete* e *Realidade* (PERSICHETTI, 2006, p. 182-183). Estas imagens ajudaram a consolidar uma tradição visual que brota na *Straight Photography* norte-americana e nos *flaneurs* europeus do início do Século XX, e passa pela fotografia francesa dos anos 1950, cujo principal expoente é Henri Cartier-Bresson.

Esta linguagem visual não é única e nem homogênea, mas partilha uma série de códigos e pode ser entendida como resultado de uma relação de construção social da imagem fotográfica. A produção das imagens fotojornalísticas e sua interação com os seus meios de publicação (jornais e revistas) que, por sua vez se colocam ao público, reforçam em um ciclo contínuo um determinado tipo de linguagem visual, que é relacionado a um determinado tipo de imagem que, por sua vez, possui uma determinada função social. Ainda de acordo com Burgin,

(...) qualquer especificidade que possa ser atribuída à fotografia, ao nível da “imagem” é inextricavelmente captada dentro da especificidade dos atos sociais que projetam essa imagem e seus significados: fotografias de imprensa ajudam a transformar o cru *continuum* do fluxo histórico no produto “notícia”, fotos domésticas servem caracteristicamente para legitimar a instituição da família, e assim por diante. Para qualquer prática fotográfica, os materiais dados (o fluxo histórico, a experiência existencial da vida em família etc.) são transformados em um tipo identificável de produto por homens e mulheres que usam um método técnico particular e que trabalham dentro de instituições sociais particulares. (BURGIN, 2009, p. 392)

Neste caso, tomando a ideia desenvolvida por Burgin, podemos entender a fotografia jornalística, publicada em um certo tipo de mídia e atuando, no entendimento social, como mediadora do fluxo histórico através do produto fotojornalismo. O fotojornalismo, por sua vez é compreendido socialmente através de um conjunto de características visuais/estéticas e reforçado como um possível modelo de representação da realidade pela mídia onde esta imagem se encontra inserida.

Nesta recente virada de século, especialmente à partir da década de 1990, as imposições estéticas do fotojornalismo parecem se afrouxar e passamos a ver, como espectadores, o surgimento de imagens que flertam com outros campos do conhecimento,

como as artes visuais. Simonetta Persichetti aponta para o atual momento do fotojornalismo, e afirma que duas situações coexistem e se tensionam enquanto modalidades de produção de imagens informativas:

(...) estamos diante de dois momentos diferentes do fotojornalismo. De um lado, uma geração que teve na fotografia das grandes revistas ilustradas como *Life* e *Paris Match* sua inspiração. O lema da *Paris Match*, criada em 1949, era: “o peso das palavras, o choque das imagens”. De outro, uma estética mais próxima da ilustração do que da informação. (PERSICHETTI, 2006, p. 182)

No primeiro momento, conforme a divisão proposta pela autora, residem as imagens sobre as quais nos debruçamos até o momento, de características mais clássicas, as fotografias de guerra, a captura de acontecimentos históricos, a foto flagrante, as imagens que seguem a estética do choque, a produção fotográfica que acompanha a linguagem visual das grandes fotografias vencedoras dos prêmios *Pulitzer* ou *World Press Photo*, especialmente até a década de 1980.

No segundo momento, estão imagens produzidas principalmente a partir da década de 1990, que substituem o choque pelo drama, a informação pela ilustração, que desenvolvem narrativas estetizadas e autorreferenciais. Para este segundo grupo de imagens, Persichetti aponta de maneira negativa:

Não é mais o impacto da imagem ou o horror que interessam, mas luzes e sombras, a dramaticidade construída por uma estética vazia. Não existe mais a fotografia de guerra, existe o drama: a viúva jogada por sobre o corpo do marido, a mãe madonna que chora o filho, camponeses com o olhar perdido frente às suas casas levadas pela enchente ou pelo terremoto. Um drama estético que, se aparentemente quer substituir a foto-choque, na verdade se presta ao mesmo papel. Ou seja, comove, mas não informa. (PERSICHETTI, 2006, p. 184)

A autora narra o que chama de morte do fotojornalismo e a necessidade de sua reinvenção frente a convergência e democratização de tecnologias digitais através dos telefones celulares e *smartphones*, e aos desafios que o fotojornalismo enfrenta como linguagem. Entretanto, vale ressaltar que os dois momentos apontados por Persichetti coexistem e as fronteiras para sua prática são difusas, como apontado anteriormente por Sousa.

A obra de Susan Meiselas

Neste contexto de embate e de certa polarização entre modos de produção da fotografia jornalística, selecionamos para a discussão dois conjuntos de trabalhos da fotopercecionista e documentarista americana Susan Meiselas: sua cobertura fotográfica dos conflitos armados na Nicarágua, realizada entre os anos de 1978 e 1979; e o trabalho intitulado *Carnival Strippers*, que retrata a vida de dançarinas de pequenos parques de diversões itinerantes no interior dos Estados Unidos, tendo sido realizado entre os anos de 1972 e 1975. São trabalhos compreendidos dentro do paradigma da fotografia informativa, mas que, além disso, são prolíficos em seu vocabulário visual e no potencial simbólico dos elementos constitutivos de sua linguagem.

Estes trabalhos de Meiselas, mesmo produzidos durante a década de 1970, ou seja, pelo menos uma década antes das disputas conceituais na produção da fotografia jornalística, para além da fotografia informativa, podem ser posicionados na fronteira entre o que André Rouillé (2009, p. 136-137) vai chamar de “fotografia-documento” e “fotografia-expressão”. A primeira de caráter utilitário, que representa por designação, como enunciado icônico que privilegia o referente em detrimento da imagem; a segunda como uma fotografia que não busca representar um acontecimento, mas exprimi-lo a partir de um entendimento mais global, expressar um determinado ponto de vista sobre o aspecto geral de um acontecimento.

A primeira série a ser abordada é *Carnival Strippers*. De acordo com o relato de Meiselas, ela acompanha dançarinas de pequenos parques de diversões itinerantes durante três verões, partindo de três estados americanos: Nova Inglaterra, Pensilvânia e Carolina do Sul. O registro fotográfico é o que surge primeiro e naturalmente em seu projeto, mas seu interesse pelo assunto passou a incluir gravações de entrevistas e uma série de notas e cartas que eram escritas durante sua peregrinação de cidade em cidade. Todo este material é compilado em um livro, lançado em 1976, onde Meiselas não se limita a registrar fotograficamente o trabalho e o dia-a-dia das dançarinas, mas também dar voz e identidade a estas personagens.

Este que é considerado o primeiro trabalho relevante da autora, se apoia em formas clássicas do documentarismo, como a imagem em preto-e-branco, os registros furtivos, os retratos espontâneos e, em alguns momentos, cortes e enquadramentos inusitados. A série apresenta em sua maioria de imagens as dançarinas em ação em cima do palco, ou nos

camarins se preparando ou descansando (Figura 01). Mostra também a relação delas com seus empresários, namorados e clientes.

Figura 01: *Freiburg, Maine. 1975. Between shows.*



Disponível em: <www.susanmeiselas.com/early-years/carnival-strippers>
 Acesso em: 12 abril 2016

Além do registro documental mais tradicional e espontâneo, Meiselas também dedicou-se a realizar retratos posados de muitas destas dançarinas (Figura 02). Atitude que vem ao encontro da busca da autora pela representação de uma identidade mais completa destas mulheres, onde elas, enquanto personagens, podem atuar diante da câmera, não estando sujeitas exclusivamente ao registro furtivo por parte da fotógrafa.

Figura 02: *Turnbridge, Vermont. 1974. Mitzi*



Disponível em: <www.susanmeiselas.com/early-years/carnival-strippers>
 Acesso em: 12 abril 2016

Para a segunda série fotográfica aqui apresentada, de acordo com Silverman (2015), Meiselas viaja de maneira independente para a Nicarágua em 1978, com a finalidade de fotografar a revolução Sandinista, que buscava derrubar do poder o ditador Anastasio Somoza Debayle. Uma das imagens produzidas neste período retrata um grupo de três jovens de uma comunidade indígena, utilizando tradicionais máscaras de dança para proteger suas identidades, enquanto preparam bombas caseiras, pouco tempo antes de estourar a revolução (Figura 03).

Figura 03: *Youths practice throwing contact bombs in Forest surrounding Monimbo.*



Disponível em: < <http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua>>
 Acesso em: 12 abril 2016

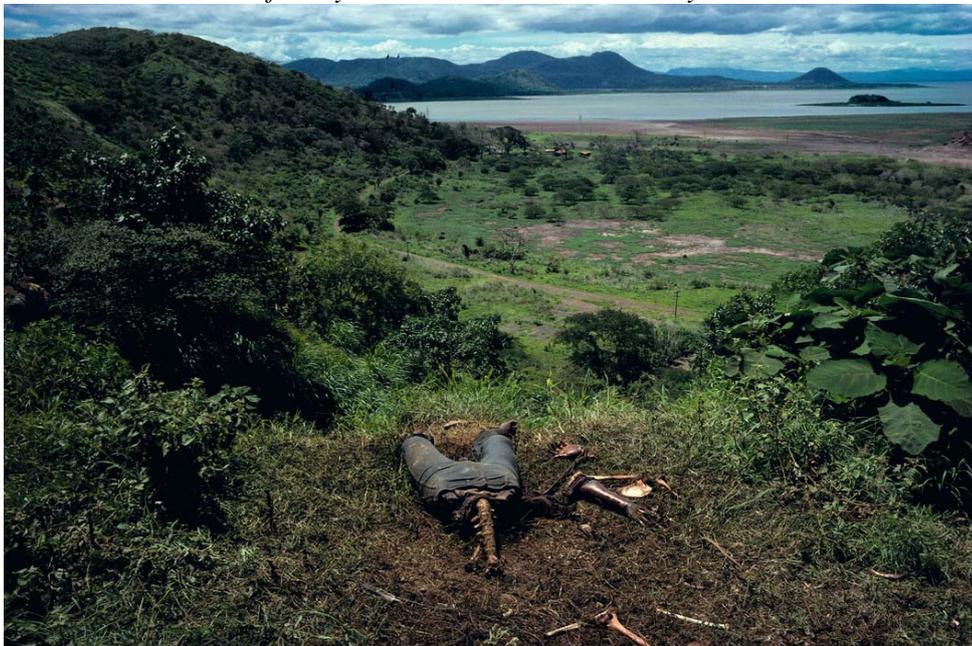
O ensaio é posteriormente publicado na *The New York Times Magazine* e a imagem é reproduzida na capa desta revista, além de ser utilizada em cartazes de publicidade turística para a cidade de Masaya, local onde a imagem foi obtida (SILVERMAN, 2015). Trata-se de imagem de grande potencial simbólico, que apresenta o porvir de um conflito e a conseqüente preparação para ele, que outorga identidade cultural a um grupo de homens e, finalmente, que lhes dá um objetivo em meio a uma situação social tensa que culminaria na deposição do ditador contra quem estes homens se insurgiram.

Outra imagem que compõe o ensaio realizado na Nicarágua é “Morro do Chumbo – encosta próxima a Manágua, local bastante conhecido pelos muitos assassinatos realizados pela Guarda Nacional”³ (Figura 04). Seu título é bastante explicativo e a imagem nos

³ Tradução nossa do título original: “*Cuesta del Plomo*”, hillside outside Managua, a well known site of many assassinations carried out by the National Guard.

apresenta uma paisagem tropical deslumbrante, de montanhas, matas densas e um grande lago, mas a crueldade pungente do conflito se revela no primeiro plano da imagem, onde figura um cadáver decomposto, com a espinha dorsal aparente e as calças e sapatos ainda vestidos. Neste trabalho, a autora joga com a clássica relação de atração e repulsa entre o belo e o grotesco, dando a informação visual sobre o local onde a Guarda Nacional assassinava seus opositores, mas ao mesmo tempo, faz sua imagem dialogar com a história da arte (e aqui podemos citar a série de gravuras “Os desastres da Guerra”, de Goya, como exemplo), além de propor experiências estéticas mais complexas do que muitas das fotografias de tragédias e mortes que vemos em circulação nos dias de hoje.

Figura 04: *"Cuesta del Plomo", hillside outside Managua, a well known site of many assassinations carried out by the National Guard.*



Disponível em: < <http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua>>
 Acesso em: 12 abril 2016

E a arte?

No mesmo período em que Meiselas produz suas fotorreportagens, a fotografia passa a ganhar cada vez mais relevância no campo das artes visuais. São criados festivais, galerias e museus voltados à arte fotográfica, mas mais que isso, a fotografia não se restringe ao seu gueto e passa a ser ferramenta e linguagem múltipla na obra de muitos artistas, bem como começa a ser absorvida por coleções de grandes museus, estabelecendo-se também no mercado de arte (ROUILLÉ, 2009, p. 15; COTTON, 2010, p. 7). A enorme

produção fotográfica histórica passa a ser revista por curadores e colecionadores na mesma medida em que muitos artistas passam a desenvolver sua linguagem artística, ou ao menos parte dela, tendo como base a fotografia.

Uma das estratégias utilizadas por estes artistas e fotógrafos é a de repensar a relação que a fotografia estabelece como meio de registro de fatos do mundo, expandindo ou negando as possibilidades de seu caráter documental. A curadora e escritora Charlotte Cotton propõe uma indagação sobre esta estratégia de produção fotográfica:

Como os fotógrafos transitam de uma crítica da realização de imagens, que implica a perda do poder documental da fotografia, para uma abordagem que utiliza estratégias de arte para manter a relevância social da fotografia? Diante da lacuna imposta pelo menor número de projetos documentais encomendados e da usurpação pela televisão e pela mídia digital como os veículos mais importantes de informação, a resposta da fotografia tem sido se valer dos diferentes climas e contextos proporcionados pela arte. (COTTON, 2010, p. 167)

Desta maneira, a autora aponta para aspectos socioculturais e econômicos como forma de explicar parte do fenômeno de migração de autores documentaristas para o campo da arte, ou para a adoção de estratégias documentais por artistas que se dedicam à fotografia.

A própria Susan Meiselas desenvolveu trabalhos mais recentes que reforçam sua característica no uso de uma linguagem ambígua entre o documento e a arte. Podemos citar a série *Curdistão: na sombra da história* (1996), em que Meiselas busca resgatar parte da história e da cultura curda que foram destruídas pelas guerras no Iraque, através de um rico trabalho em acervos de imagens fotográficas, narrativas pessoais, textos e outros elementos que deram vida a uma exposição, livros e material interativo na *web* (COTTON, 2010, p. 210-211).

Entretanto, os trabalhos aqui abordados, produzidos ainda na década de 1970, entraram para o mundo da arte a partir do olhar de curadores que passaram a adquirir para os acervos de museus trabalhos fotográficos de Meiselas. Como fotojornalista e documentarista, devemos lembrar que seus trabalhos foram produzidos com finalidades outras que não fossem entrar para o sistema da arte.

Compreendendo o jornalismo e o sistema de arte como canais de distribuição da fotografia, no sentido apontado por Vilém Flusser, e considerando sua classificação:

Há canais para fotografias indicativas, por exemplo, livros científicos e jornais diários. Há canais para fotografias imperativas, por exemplo, cartazes

de propaganda comercial e política. E há canais para fotografias artísticas, por exemplo, revistas, exposições e museus. No entanto, tais canais dispõem de dispositivos que permitem a determinadas fotografias deslizarem de um canal a outro. (...). A cada vez que troca de canal, a fotografia muda de significado: de científica passa a ser política, artística, privativa. A divisão das fotografias em canais de distribuição não é operação meramente mecânica: trata-se de operação de transcodificação. (FLUSSER, 2011, p.XX)

E este deslizar da fotografia entre distintos canais de distribuição é o que ocorre com os trabalhos de Meiselas aqui apresentados. A fotógrafa tinha em mente um certo canal de distribuição, uma certa mídia que iria expor suas imagens e que continha, em si, parte dos significados implicados das imagens que iria distribuir. Entretanto, a sede do mercado de arte por imagens fotográficas fez com que estas imagens saíssem de seu canal original (as revistas e os jornais) e fossem parar em coleções de museus, paredes de galerias e publicações dedicadas à produção artística, alterando assim, parte do significado de cada imagem.

A série *Carnival Strippers*, por exemplo, foi o trabalho que garantiu para a ainda jovem Meiselas a entrada no seletivo grupo de colaboradores da Agência Magnum, fortemente ligado às fotografias documentais. Mas atualmente, estas mesmas imagens fazem parte das coleções do *Museum of Modern Art* de Nova York e o *Whitney Museum of American Art*, ou seja, foram validadas também pelo seletivo sistema das artes visuais.

O mesmo acontece com a série *Nicaragua*, que garantiu a Meiselas reconhecimento internacional, a capa da *The New York Times Magazine*, e editoriais sobre o conflito em diversas revistas mundo a fora, inclusive no Brasil, através da revista *Manchete*, compreendendo a validação de sua obra no meio informativo. Já nos primeiros anos da década de 2000, fotografias desta série foram adquiridas e passaram a integrar as coleções e figurar em exposições de importantes instituições de arte como o *San Francisco Museum of Modern Art*, nos Estados Unidos, e também o *Centre Georges Pompidou*, em Paris, França.

Considerações finais

A coexistência e o embate entre dois paradigmas distintos na produção de fotografias de caráter jornalístico é um fato amplamente observável e apontado como uma possível morte do fotojornalismo, ao menos do fotojornalismo clássico.

Os trabalhos aqui abordados de Susan Meiselas podem representar, ainda em seus estágios iniciais, a convivência destas duas formas de produção, aliando documentação e

expressão, sendo absorvido, consumido e validado tanto pelo circuito do fotojornalismo e documentarismo quanto pelo sistema das artes visuais. O primeiro, impondo certas regras e apontando para certos paradigmas de produção da imagem de cunho informativo. O segundo, de característica extremamente multifacetada, que parece não se importar em apropriar-se de imagens, sistemas e métodos de produção alheios, em prol do desenvolvimento ou da absorção de obras significativas.

Além de Meiselas, são muitos os fotógrafos do jornalismo e do documentarismo que figuram em coleções de museus de arte, são representados por galerias e tem suas publicações editadas por escritórios especializadas em livros de arte.

Estes fatos ajudam a consolidar a forte relação estabelecida entre a produção de fotografias informativas, indicativas ou documentais e o sistema das artes visuais que passou a absorvê-las nestes últimos anos.

Referências

BURGIN, Victor. Olhando fotografias. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. 1 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa-preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. **Discursos fotográficos**. Londrina: UEL, v.2, n.2, 2006. Disponível em:
<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1484>> Acesso em: 12 fev 2016.

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

SILVERMAN, Rena. Magnum chooses the decisive, and transforming, photo. **Lens Blog – The New York Times**. Nova York, 8 jun 2015. Disponível em:
<<http://lens.blogs.nytimes.com/2015/06/08/magnum-chooses-the-decisive-and-transforming-photo>> Acesso em: 03 mar 2016

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto: Universidade da Beira Interior – UBI, 2002. Disponível em:
<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>>. Acesso em: 23 jan 2016.