

A AURA DE VERACIDADE: ÉTICA E METAFÍSICA NO FOTOJORNALISMO

John Mraz *

Tradução: Enric Llangostera.

Introdução

Este artigo faz parte de uma polêmica que se gerou em torno da 6ª Bienal de Fotojornalismo, no México, em 2005. As Bienais de Fotojornalismo no México costumemente produzem discussões, mas desta vez estas foram particularmente ferozes, e vários fotojornalistas retiraram suas obras em protesto à decisão dos jurados de premiar um ensaio fotográfico que continha imagens, de acordo com eles, posadas e até plagiadas. Para os fotojornalistas dissidentes, não é ético dirigir uma cena ou mostrar as influências de outras fotografias. Neste artigo argumenta-se que o problema não é tanto uma questão de ética, mas sim de metafísica. São examinadas as crenças que temos sobre a fotografia documental e analisa-se o espaço existente nos diferentes gêneros do fotojornalismo para a direção de cenas. A análise está baseada na observação de fotografias clássicas como a do "Miliciano no momento de sua morte" por Robert Capa e as realizadas por Ruth Orkin e Nacho López dos homens que dizem cantadas às mulheres na rua. Ademais, o argumento constrói-se com base nas idéias de fotojornalistas como Henri Cartier-Bresson e de pensadores como Roland Barthes e Edmundo Desnoes.

As polêmicas provocadas no México, em decorrência da 6ª Bienal de Fotojornalismo (2005), abrem uma janela para a visão das crenças - "a metafísica" - que formam parte da base de nossa maneira de pensar a fotografia documental. No "Fórum de debate" que se criou para proporcionar um espaço de discussão, alguns fotojornalistas expressaram opiniões inquestionáveis sobre o que constitui a ética de sua profissão. Argumentam que o compromisso dos e das fotojornalistas é captar a realidade, da qual são meras testemunhas, para

* Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad Autónoma de Puebla

informar com honestidade, transparência e veracidade. Já que as imagens capturadas são fatos irrefutáveis e duráveis, a primeira versão da história, o único que devem criar são documentos. Assim, não se permitem postas em cena ou poses, armações de cena e simulações, porque fazê-lo seria mentir e enganar. Além disso, mas relacionado com o compromisso de captar espontaneamente o desconhecido, que ocorre no instante mesmo, tampouco é aceitável plagiar ou inspirar-se em obras anteriores ("Fórum de debate").

O primeiro problema que enfrentamos é o de determinar o que é o fotojornalismo. Para defini-lo de maneira mais simples, poderíamos dizer que são imagens feitas para publicações jornalísticas. Entretanto, ainda assim nos encontramos com situações de aperto. Como podemos comparar o trabalho de um diarista de *Ovaciones*, por exemplo, que tem que cobrir cinco pautas por dia, com o de Sebastião Salgado, que pode dedicar-se a projetos documentais durante seis anos (ainda que publique seleções de suas fotos em veículos como o *New York Times* durante esse período)? O campo do fotojornalismo é amplo e variado, mas uma consideração básica é o veículo para o qual está destinado (Mraz, 1999). Um fotojornalista que tira fotografias para a imprensa diária está atado à necessidade de proporcionar informação encapsulada em uma só imagem. Um fotojornalista que publica em revistas está mais afastado das notícias de acontecimentos ao vivo; suas fotos muitas vezes fazem parte de reportagens ou ensaios de maior profundidade e com múltiplas imagens. Um integrante dos Hermanos Mayo - o grupo mais prolífico na história da América Latina -, Cándido Mayo, descreve a diferença entre ser diarista e revisteiro há mais de cinquenta anos: "O repórter pode e deve, ao mesmo tempo, ser artista, se trabalha em revistas. Entretanto, se for um fotógrafo dos diários, às vezes a urgência, os acontecimentos rápidos, obrigam-no a deixar de lado a preocupação com as luzes, as sombras e os ângulos" (Mraz e Vélez, 24).

Em termos mais gerais, parece-me que existem duas considerações-chave para ajudar-nos a entender as diferenças entre os diversos tipos de fotógrafo que trabalham em publicações de meios de massa. A primeira é a questão do controle autoral, que se manifesta de diferentes maneiras nas três etapas da produção: a "concepção", a "realização" e a "edição". Em outras palavras: Até que ponto é o fotógrafo fonte da concepção original do artigo

ilustrado? Que controle tem sobre o ato fotográfico? Que poder tem a respeito da edição da imagem?

Relacionado com a questão do controle autoral está o grau de direção assumido pelo fotógrafo durante o ato fotográfico. Um exemplo de direção mínima seria a de um acontecimento ao qual o fotógrafo compareceu simplesmente para "cobrir" as notícias e sobre o qual parece ter a mínima influência. O outro extremo seria constituído pelos "ensaios fotográficos" para os quais o fotógrafo mesmo pôs em cena um "acontecimento". Encontramos inesgotáveis exemplos de variantes da fotografia "dirigida", desde imagens que, por espontâneas que sejam, mostram o efeito da presença do fotógrafo, até aquelas nas quais os personagens colaboram posando abertamente (Mraz 2002, 2004).

Podemos construir uma hierarquia heurística para delinear as diferenças entre os vários grupos, levando em conta que estamos descrevendo funções e não pessoas, porque os fotógrafos mesmos mudam de papel segundo as situações concretas em que se encontram. Tal hierarquia estaria ordenada, de menor a maior controle, assim: fotógrafo de imprensa, fotojornalista, foto-ensaísta, documentarista. Para exemplificar, os Hermanos Mayo funcionavam como fotógrafos de imprensa quando trabalharam para jornais diários, como fotojornalistas quando compuseram suas reportagens para revistas, como foto-ensaístas nas poucas oportunidades que tiveram nas revistas para trabalhar sobre os temas que lhes interessavam e como documentaristas quando tiravam fotografias na rua enquanto iam e vinham de cobrir pautas. Vale a pena ressaltar que não é uma questão valorativa, simplesmente tenta descrever as diversas maneiras em que funcionam os fotojornalistas em relação aos meios.

Segundo esse esquema, um fotógrafo de imprensa trabalharia quase sempre em um meio diário e não teria como influir na concepção de uma história, porque o mais provável é que tenha sido designado para cobrir um acontecimento. Sua autoria na realização da reportagem está determinada pelo próprio evento, pelo material fílmico que tem disponível, pelas outras pautas que tem que cobrir no dia e pelos parâmetros relativos às possibilidades de publicação estabelecidos na sua fonte de trabalho, que já internalizou na forma

de auto-censura. Sobre a edição de suas fotos, não teria nada a dizer ou influir. A grande maioria dos fotógrafos nos meios de massa trabalha como repórter gráfico, fotógrafo de imprensa.

Os fotojornalistas distinguem-se dos repórteres gráficos em grande parte porque trabalham em revistas, nas quais o trabalho é de maior profundidade e requer mais imagens. Phillip Jones Griffiths, membro da agência Magnum, disse que essas categorias começaram a tomar forma nos anos trinta porque "Alguém que estava trabalhando para a revista *Picture Post* e que ia para a África durante três meses para realizar uma história sobre as mudanças de vento ali estava bastante preocupado em que não o confundissem com os fotógrafos de imprensa que, se supunha, tinham um vocabulário muito limitado, grandes orelhas e um chapéu estranho no qual levavam um cartão escrito 'Imprensa'. Ansiosos em se autodenominar de outra maneira, chamaram-se de fotojornalistas (*photojournalists*)" (Fulton, 188).

Um fotojornalista teria mais controle que um fotógrafo de imprensa sobre um projeto e até seria, talvez, o criador da idéia. Na etapa de realização também teria mais controle, pois supõe-se que o material não estaria limitado e que as questões sobre as quais poderia publicar já teriam sido discutidas antes de maneira explícita e nesse processo o fotojornalista teria alguma participação. Na "edição", raramente o fotojornalista teria influência, mas contaria com mais possibilidades que o fotógrafo de imprensa.

Distinguir entre uma reportagem e um ensaio é fundamental para diferenciar o fotojornalista do foto-ensaísta. Parece-me que uma reportagem necessariamente significa o fato de cobrir um evento que é notícia ou, pelo menos, um acontecimento "ao vivo". Assim, em termos gerais, poderíamos dizer que uma reportagem tem sua origem no mundo, na realidade. Um ensaio, ao contrário, tende a nascer da mente do fotógrafo, que pretende explorar algum pensamento formulado previamente sobre o ato fotográfico. Um ensaio pode ser algo "ao vivo", mas distingue-se da reportagem pelo grau em que a expressão de idéias do fotógrafo tem proeminência sobre a comunicação de informações a respeito de um acontecimento. Portanto, é o foto-ensaísta quem, de todas as funções dentro da imprensa de massa, tem maior controle autoral sobre o

produto. A concepção de um ensaio se origina muitas vezes da imaginação do próprio ensaísta. Por pretender, em grande medida, ilustrar os seus conceitos, pode incluir formas como elaboração de cenas ou a direção dos personagens nas suas poses e, assim, alcançar muito controle diretivo durante o ato fotográfico. Finalmente, poderia ter alguma influência na edição do artigo, ainda que isso ocorra sempre em casos excepcionais.

São os documentaristas os que gozam de mais liberdade de expressão. Aqui, é importante assinalar que, ainda que todo fotojornalismo seja documental, o conceito "documentarista" refere-se a uma categoria particular e dentro da qual há uma variedade de possibilidades. Uma seria a dos fotógrafos que trabalham para instituições: no México, por exemplo, no Instituto Nacional Indigenista (INI), onde trabalhava Nacho López anos depois de deixar as revistas ilustradas; nos Estados Unidos, o melhor exemplo seria a Farm Security Administration, com seus fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange ou Arthur Rothstein. Outra possibilidade é de vincular-se a uma agência como a Magnum que proporciona a oportunidade de trabalhar em projetos individuais. Uma terceira possibilidade é a de trabalhar *free lance*, vivendo de bicos, venda de livros ou comissões de um governo de Estado ou de bancos. Finalmente, há de se considerar as imagens que os fotojornalistas realizam por sua própria conta, seja enquanto trabalham ou em seu tempo livre.

As imagens inscritas pelos fotojornalistas nas últimas Bienais dão a impressão de que freqüentemente foram feitas enquanto trabalhavam como documentaristas. Daí a predominância de temas relacionados com a vida cotidiana. Em tempo, a representação da vida cotidiana é um gênero fundamental dentro do fotojornalismo, além de ser o que oferece maior liberdade aos fotógrafos para desenvolver seu trabalho. No entanto, temo que o problema venha precisamente de sua facilidade. O grande fotojornalismo se faz ao evitar-se o fácil e procurar o difícil: afiar o olhar para descobrir e ter a técnica para concretizar a imagem.

O fotojornalismo oferece a oportunidade de fazer coincidir os dois pólos da fotografia: a informação e a expressividade. Na medida em que esta relação se aproxima do lado informativo, a imagem fica em seu aspecto documental, que

é o que acontece no fotojornalismo tradicional. Na medida em que pende para o lado expressivo, converte-se em símbolo, em uma arte descontextualizada. O melhor fotojornalismo faz coincidir o expressivo e o informativo para criar uma metáfora, uma imagem que contém informação sobre um acontecimento que, ao mesmo tempo, está encarnado com uma força estética para transformá-lo em uma representação de uma referência mais ampla.

Quaisquer que sejam as diferenças entre as diversas formas do fotojornalismo, há um pano de fundo fundamental: a crença de que o ou a fotógrafa não teve nenhuma interferência no ato fotográfico. A credibilidade documental baseia-se nesta crença e sua linguagem estrutura-se dentro de "códigos de objetividade" que ocultam o efeito causado pela presença do fotojornalista (Schwartz 1992). Até as encenações baseiam-se nesta credibilidade e aproveitam-se de forma igual do novo e original status da fotografia como um índice autêntico do mundo fenomênico.

Esta é a "metafísica" da fotografia moderna e suspeito que o que mais problematiza o fotojornalismo não é tanto a questão da ética, mas a da metafísica. Encontramo-nos frente a crenças tão profundas em torno da fotografia documental e o fotojornalismo que parecem ser verdades eternas mas são, na realidade, relativamente recentes. De acordo com a historiadora de arte Gretchen Garner, o paradigma da fotografia como "testemunha espontânea" construiu-se a partir da década de 1930 e durou até pouco tempo atrás; nele, a fotografia foi cultivada pela maioria dos profissionais como um ato aberto, à mercê do azar e quase nunca com a intenção de dirigir a cena. A invenção da pequena e portátil câmera de 35mm levou à criação de uma estética na qual o mais importante era prestar atenção ao que acontecia no entorno, ser receptivo às contingências e comprometer-se com a revelação; isso dava como resultado uma "autenticidade sem intervenção" fundada na crença de que a falsificação não era aceitável dentro dessa convenção.

O pressuposto de que o descobrimento e a não-interferência dão impulso ao ato fotográfico é particularmente relevante no fotojornalismo, em que a veracidade fotográfica aparentemente transparente combina-se com a suposta objetividade do jornalismo. Em um manual de estilo produzido pela Associated

Press, " *The News Photographer's Bible* " (A Bíblia do fotojornalista), Ed Reinke faz uma formulação taxativa sobre a maneira ideal em que os fotojornalistas devem trabalhar: "No que se refere ao fotojornalismo, eu enfatizo a palavra jornalismo; tiramos fotografias nas circunstâncias que nos surgem e não tentamos modificar essas circunstâncias" (Horton, 51). No entanto, existe uma clara diferença entre o que é permitido nas notícias (*hard news*) e nas fotorreportagens ou foto-ensaios (*features*). Quase todas as imagens dirigidas entram nessa última categoria, ainda que sua credibilidade seja produto de um certo "filtro" de confiança gerado pelo conjunto das imagens das notícias. Costuma-se tolerar a encenação nos foto-ensaios, mas, quando se trata de notícias, nem o público nem os editores dos meios de massa – que sabem que suas vendas dependerão da credibilidade das histórias que publicarem – vêm com bons olhos a direção de cenas.

Apesar de muitas das melhores imagens do fotojornalismo terem sido dirigidas, esse gênero fotográfico mantém uma relação peculiar com a "realidade". Não existe espaço suficiente neste ensaio para discutir sobre o que consiste a "realidade", mas basta dizer que existem universos que não dependem de nossa percepção dos mesmos. Ainda que nossa maneira de ver esteja condicionada por construções a *priori* – "Verei quando crer" -, nunca estamos mais conscientes dessa realidade do que no momento em que tropeçamos com ela; o estudioso Fredric Jameson gostava de dizer que "A história dói". O fotojornalismo deve enfrentar a realidade em dois sentidos (pelo menos). Por um lado, é obrigatória a interação com o mundo social; segundo Julio Mayo: "Os fotógrafos somos a infantaria do jornalismo, porque sempre temos de marchar na primeira fileira. Temos de estar lá, não podem nos contar". Por outro lado, as imagens fotojornalísticas não são apenas ícones, também são índices e, como tais, oferecem uma evidência de presença, como resume precisamente Roland Barthes: "Isto foi" (Barthes, 80). Enquanto índices, as fotografias são rastros deixados pelo mundo visível que foram depositados na película ou no computador graças ao trabalho conjunto da mente, do olho e da câmera. Se trata-se de uma arte, é uma arte que – pelo menos segundo o ideal clássico – tenta encontrar, mais que criar, a justaposição entre o social e o formalmente significativo.

Henri Cartier-Bresson é o fotojornalista que melhor encarna o enfoque moderno através de seu conceito de "momento decisivo": "Para mim, a fotografia é o reconhecimento simultâneo, em uma fração de segundo, da relevância de um acontecimento e da organização precisa das formas que expressam adequadamente esse fato" (Cartier-Bresson 1999, 42). Basicamente, o "momento decisivo" é uma alusão à busca de uma confluência entre conteúdo e forma que o fotógrafo deve descobrir e capturar em um instante: "Dediquei-me a percorrer as ruas durante todo o dia com um sentimento de júbilo e de disposição para a caça, com a determinação de 'enjaular' a vida – conservar a vida no ato mesmo de viver. Desejava abarcar dentro dos confins de uma só fotografia toda a essência de uma situação que estava começando a desenvolver-se perante meus olhos" (Cartier-Bresson 1999, 22). Cartier-Bresson criticou de maneira explícita a fotografia dirigida: "A fotografia fabricada, ou posta em cena, não me interessa... Há quem faz fotografias compostas de antemão e que vai ao descobrimento da imagem e a capturam" (Cartier-Bresson 1991, 48). Insistia em que "tirava" suas fotografias ao invés de "fazê-las" e acreditava que sua renúncia a intervir no curso dos eventos permitia-lhe surpreender as "coisas-tal-como-elas-são" e capturar a realidade que, para ele, é muito mais rica que a imaginação.

Agora, o que dizem os fotojornalistas e o que fazem não são sempre a mesma coisa. Assim que, ainda que poucas, podem-se encontrar fotos de Cartier-Bresson que deixam a impressão de sua intervenção na cena, como a do garoto que carrega garrafas de vinho. Por outro lado, para Walker Evans o termo "documental" tinha uma conotação muito específica que não admitia nenhum tipo de interferência. Qualquer alteração ou manipulação dos fatos era para ele "uma violação direta de nossos princípios. Pois é nisso que se baseia a palavra 'documental': não tocar em absolutamente nada" (Stott, 269). O argumento encarna de maneira articulada a noção clássica da fotografia documental. Desafortunadamente, Walker Evans ficou como



Cartier-Bresson

nada" (Stott, 269). O argumento encarna de maneira articulada a noção clássica da fotografia documental. Desafortunadamente, Walker Evans ficou como

portador da tocha do registro não-manipulado da realidade. O historiador James Curtis comparou as imagens de Evans com as detalhadas descrições de James Agee, co-autor de seu livro *Let Us Now Praise Famous Men* (Honremos agora homens famosos), e descobriu que Evans fez modificações nas casas das famílias de arrendatários enquanto estes trabalhavam nos campos, para construir cenas harmoniosas que mostrassem uma pobreza digna. As naturezas mortas modificadas por Evans criavam um mundo que não era o dos pobres arrendatários; Evans fotografou uma ordem pitoresca em vez do caos em ruínas no qual realmente viviam.



Walker Evans

A complexidade do fotojornalismo dirigido pode ser demonstrada pela foto de guerra sobre a qual se derramaram mais opiniões, a de Robert Capa "O miliciano em seu momento de morte". Em um primeiro momento, pensei que o soldado fingia que tinha sido atingido e que participava de uma



Robert Capa

encenação útil para o fotojornalista. Cheguei a essa conclusão baseando-me na predominância de cenas montadas na fotografia da Guerra Civil Espanhola e, além disso, pela existência de imagens feitas por Capa, nos mesmos tempos e lugar, que claramente não são de combate. Investigações recentes do biógrafo de Capa, Richard Whelan, estabeleceram que a foto é "autêntica": trata-se de um miliciano republicano capturado no momento de sua morte. No entanto, ainda que a imagem não seja dirigida, ela poderia ser, até certo ponto, o resultado irônico da interferência do fotógrafo na situação.

Em seu ensaio mais recente sobre o tema, "Proving that Robert Capa's 'Falling Soldier' is Authentic" (Provando que 'O miliciano em seu momento de morte' de Robert Capa é autêntica), Whelan oferece nova evidência. Uma pista crucial foi proporcionada por um especialista forense, que assinalou que o soldado não estava atacando nesse momento, mas que "estava bem parado quando foi atingido". Para entender a importância dessa observação, é necessário combiná-la com os testemunhos de dois colegas de Capa: o renomado editor de fotojornalismo, John G. Morris, e Hansel Mieth, uma fotojornalista alemã que trabalhava para *Life*. Mieth afirmava que Capa havia dito que ele e os milicianos estavam "brincando" quando os fascistas infiltraram-se nas linhas de frente e de repente começaram a atirar contra eles. Capa também comentou que estava "atormentado" pelo episódio. A lembrança de Mieth sobre o mal-estar de Capa quanto a essa imagem foi corroborada por Morris, que afirmou que "Um homem morreu e isso perturbou Bob pelo resto de sua vida" (Morris-Mraz).

Agora o mistério parece estar resolvido. Os milicianos republicanos estavam fingindo estar em combate para a câmera do fotojornalista, quando uma metralhadora fascista matou este soldado justamente enquanto posava. É a coincidência de que Capa fotografava a este indivíduo precisamente na fração de segundo em que foi atingido que faz com que esta foto de guerra seja mais transcendente. No entanto, o envolvimento de Capa fez com que ele sentisse que havia sido, de alguma maneira, responsável por sua morte. Daí sua reticência em falar dessa foto e, ademais, uma certa confusão ao contar os eventos em torno de sua produção, decisões que vemos de uma maneira muito diferente se assumimos que o fotojornalista dirigia a imagem. O que este caso estabelece é que nossa interpretação de uma foto baseia-se nas presunções que temos quando a vemos, mas que a investigação e a razão podem nos ajudar a percebê-la de uma maneira diferente.

Outro exemplo que demonstra as complicações tanto da foto dirigida como da questão do plágio é a imagem mais conhecida de Nacho López, "A mulher bela". A fotojornalista, Ruth Orkin, antecipou-se a López na tentativa de provocar uma reação "real" ao colocar uma mulher bonita para passear pela rua na frente de alguns homens. Tanto Orkin como López utilizaram as mulheres

como "catalisadores" para produzir a famosa cantada, um fenômeno comum nas culturas latinas. Orkin tirou sua fotografia " An American Girl in Italy " durante uma estadia em Roma, Itália, em 1951. Trabalhou em conjunto com sua amiga, Jinx Allen, para recriar os problemas que enfrentavam as mulheres ao viajar sozinhas, entre eles, o tratar com jovens impulsivos. Orkin tinha a intenção de fazer essa fotografia desde o momento em que chegou à idade em que se pode prestar a fazer experiências desse tipo, mas se deu conta de que o melhor seria fazê-lo com gente, iluminação, fundo, ângulo e (sobretudo) a modelo apropriada para recriar a situação (Orkin). A fotojornalista descreve Allen como uma "atriz muito natural" que participou na cena caminhando em frente a um grupo de homens ociosos na esquina da Piazza Della Repubblica, enquanto Orkin corria para o cruzamento para fazer a foto. De acordo com a fotógrafa, ela apenas falou com dois dos homens que estavam no veículo motorizado para pedir-lhes que avisassem os outros para não olharem para a câmera. Orkin fotografou Allen enquanto caminhava em frente aos homens e, logo depois, pediu a sua amiga que repetisse a cena para que tirasse uma segunda fotografia. Eventualmente, a imagem seria publicada junto com o artigo "Don't Be Afraid to Travel Alone" (Não tenha medo de viajar sozinha) que apareceu no número de Setembro de 1952 da revista *Cosmopolitan*, depois de ser rechaçada por várias revistas.



Nacho López



Ruth Orkin

Em 1953, Nacho López fez uma fotografia muito parecida à de Ruth Orkin para ilustrar o foto-ensaio "Quando uma mulher bonita anda por Madero". López era conhecido por seu ímpeto como diretor e minhas investigações me deixaram com a impressão de que metade de suas fotos publicadas foram dirigidas. No entanto, aqui seu afã em controlar o ato fotográfico foi mais além de suas

estratégias presentes em outros foto-ensaios, que consistiam em fazer que as pessoas posassem ou em construí-los a partir de fotografias de arquivo. Para este artigo, López fez com que Matty Huitrón, uma atriz menor com cintura fina, que já tinha posado para revistas masculinas, andasse pela rua em frente a um grupo de homens para produzir a esperada cantada. Huitrón tinha ensaiado seu papel, mas as reações dos homens eram verídicas: um efeito causado pela "mulher como catalisador".

Também os cineastas documentaristas empregaram a tática de provocar reações, com o argumento de que estas produzem acontecimentos mais reais do que se pode conseguir com uma fotografia espontânea ou com o cinema cômico. Para suas encenações, tanto Orkin quanto López fizeram-se valer de uma forma de instigação muito parecida a que mais tarde seria empregada pelo cineasta documentarista Jean Rouch em *Chronique d'un été* (Crônica de um verão, 1961). Nesse filme, Rouch queria provocar em seus sujeitos "momentos de revelação" mediante a pergunta "Você é feliz?" e através da presença da câmera. O cineasta estava convencido de que ambas constituíam "estimulantes psicanalíticos" que fariam com que as pessoas atuassem de formas que fossem, de alguma maneira, mais reais que uma realidade não interferida (Levin, 137). Rouch chamou de *cinéma vérité* esta estratégia que consistia em precipitar crises em vez de esperar que acontecessem sozinhas. Da mesma maneira, a essência da estética documental de Michael Moore, o documentarista em maior evidência hoje em dia, reside em provocar reações, sobretudo em seu primeiro filme, *Roger & Me* (1989), que consiste em uma odisséia infrutífera por uma entrevista com Roger Smith, diretor da General Motors.

É difícil saber se Nacho López tinha visto a imagem de Ruth Orkin quando fez a sua. Não creio que as possibilidades sejam grandes de López ter visto uma foto publicada na *Cosmopolitan*, uma revista para mulheres que contém conselhos de beleza e moda. No entanto, a foto de Orkin foi republicada em muitas ocasiões, ainda que seja questionável que tenha sido republicada tão rápido a ponto de ter influenciado a Nacho López. Daniel Mendoza, um grande amigo de López, afirma que quando encontrou a foto de Orkin, em 1985 ou 1986, levou-a para "beliscar" seu professor (Mraz 1999, 151). López mostrou muita surpresa e consternação. Disse que nunca tinha visto a imagem e perguntou

quando ela foi feita, para poder comparar as datas das duas fotos. Obviamente, a questão gira em torno do período no qual a foto de Orkin começou a circular maciçamente e eu suspeito que tenha sido durante os anos oitenta, momento em que muitas fotos documentais foram ressuscitadas, como "O beijo" de Robert Doisneau. Ademais, aqueles que conheciam López duvidam que ele tenha plagiado a imagem.

Parece que Ruth Orkin utilizou esse procedimento somente para a imagem feita em Roma. Nacho López fotografou a "mulher bela" em distintas situações. Ademais, voltou a utilizar a mesma técnica em um foto-ensaio posterior, "A Vênus foi-se de folga aos bairros baixos", no qual fez com que um empregado de uma pequena fábrica de manequins carregasse um manequim nu pela rua e posasse com ele em uma cantina. López dizia que "A mulher nua e a seriedade solene do empregado produziam na rua uma sensação estranha e incongruente. Ele ia muito despreocupado, enquanto aconteciam incidentes muito simpáticos: surpresa, repúdio, admiração, pudor, recato, estranheza etc. e até um fato assaz impublicável. Creio que esta reportagem pode servir de exemplo como resultado de uma 'pré-visualização' organizada antecipando-se às reações humanas provocadas por objetos, gestos ou sensações" (López).



Nacho López

Ainda que não esteja certo de que as polêmicas provocadas em relação à direção e ao plágio no fotojornalismo sejam uma questão de ética, isto surge quando falamos da crítica. Pelo menos no caso do crítico de fotografia José

Antonio Rodriguez, que entrou na polêmica em torno da Bienal para chamar os fotógrafos dissidentes de "mediócras e atrasados, descerebrados com raquítica cultura, que cometem barbaridades e tontices públicas, além de exibir uma série de ignorâncias, por sua falta de bagagem intelectual" (Rodríguez). A dura porém honesta crítica de arte do México, Raquel Tibol, manifestou-se faz anos contra o que ela chamou de "terrorismo verbal" desse indivíduo, mas não adiantou de nada. Ter o privilégio de publicar em meios de massa acarreta uma certa responsabilidade. Assim, um crítico que na sua vida não criou nada de original dedica-se a atacar aos que, sim, se arriscam a criar algo. E esse mesmo, que até a presente data não realizou uma verdadeira investigação, arremete contra aqueles que passaram anos em arquivos e hemerotecas. Essa falta de ética envenenou o clima em torno da fotografia e do fotojornalismo no México.

A Bienal de Fotojornalismo no México parece estar sempre cambaleando, como areias movediças. Isso ocorre porque se encontra baseada precisamente sobre as contradições que constituem as falhas do fotojornalismo: a que existe entre documentar a informação e expressar-se fotograficamente, a que se encontra entre os interesses dos meios e os dos fotojornalistas. Como disse o escritor cubano Edmundo Desnoes, há quase quarenta anos:

"Se nas fotos de revistas e jornais se permitisse ao criador desenvolver sua personalidade, seu ponto de vista, todos descobririam que a fotografia não é a verdade objetiva. Cada fotógrafo teria um estilo, como os pintores, por exemplo, e se veria facilmente o sentido, a linguagem. E, naturalmente, uma vez descoberto o segredo, ninguém acreditaria na veracidade informativa de uma foto. Daí a divisão de que sofrem os fotógrafos que têm que ganhar seu pão e querem ao mesmo tempo criar e expressar-se" (Desnoes, 81).

Resumindo, o fotojornalismo é um mundo diverso e complexo que requer estudo, reflexão e maturidade, tanto para praticar quanto para criticar. Penso que as controvérsias devem-se, em grande parte, ao fato de que as regras que todos pensamos conhecer estão em um nível muito implícito, em uma metafísica que não questionamos o suficiente. Conhecer a história do fotojornalismo, tanto no México como em outras partes, nos impulsionaria a fazer novas e melhores imagens e críticas do entorno no qual nos encontramos.

Referências Bibliográficas

Agee, James and Walker Evans. 1941. **Let Us Now Praise Famous Men**.

Publicado en varias versiones.

Barthes, Roland. **Cámara lúcida**. Barcelona: Paidós, 1990.

Cartier-Bresson, Henri. 1999. **The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers** . Nueva York: Aperture.

_____. 1991. "Lo imaginario, a partir de la naturaleza", **El País Semanal**, 5 de enero.

Curtis, James. 1989. **Mind's Eye, Mind's Truth: FSA Photography Reconsidered**. Philadelphia: Temple University Press.

Desnoes, E dmundo. 1967. "La imagen fotográfica del subdesarrollo", en **Punto de vista**. La Habana: Instituto del Libro.

"Fórum de debate" da 6ª Bienal de Fotojornalismo Mexico,
<http://www.fotoperiodismo.org> .

Fulton, Marianne. 1988. **Eyes of Time: Photojournalism in America**, Boston , Little, Brown, and Co.

Garner, Gretchen. 2003. **Disappearing Witness**. Change in Twentieth-Century American Photography, Baltimore: John Hopkins University Press.

Horton, Brian. 1990. **The Associated Press Photojournalism Stylebook**. The News Photographer's Bible. Nueva York: Addison-Wesley.

Levin, G. Roy. 1971. "Jean Rouch", en *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers*. Garden City: Doubleday.

López, Nacho. 1956. Notas para la exposición "Nacho López: Photographer of Mexico", Organización de Estados Americanos, Washington, D.C. Archivo Documental Familia López-Binnquist.

Morris, John G. y John Mraz. 2003. "Correspondencia entre John G. Morris y John Mraz, Noviembre de 2002 - Marzo de 2003", **Revista Zonezero**, www.zonezero.com, 2003.

Mraz, John. 1999. **Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta**, México: CONACULTA-INAH y Editorial Océano.

_____. 2002. "¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital", **Revista Zonezero**, www.zonezero.com .

_____. 2004. "De la 'Muerte de un soldado republicano' de Robert Capa al escándalo político en el México contemporáneo: reflexiones sobre el digitalismo y la credibilidad", **Revista Zonezero**, www.zonezero.com , 2004.

Mraz, John y Jaime Vélez Storey. 2005. **Trasterrados: braceros vistos por los Hermanos Mayo**. México: Archivo General de la Nación y Universidad Autónoma Metropolitana.

Orkin, Ruth. 1981. **A Photo Journal**. Nueva York: Viking Press.

Rodríguez, José Antonio. Ensayos escritos en **El financiero**. 2005.

Schwartz, Dona. 1992. "To Tell the Truth: Codes of Objectivity in Photojournalism", **Communication 13**.

Stott, William. 1976. **Documentary Expression and Thirties America**. Nueva York: Oxford University Press.

Whelan, Richard. 2004. "Proving that Robert Capa's 'Falling Soldier' is Authentic", www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/capa_r.htm