Fátima Lopes Cardoso

Jornalista em vários títulos da imprensa nacional desde 1997, investigadora do ICNova (Instituto de Comunicação da Nova) e professora adjunta na Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa (ESCS-IPL), Fátima Lopes Cardoso é doutorada em Ciências da Comunicação, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), da Universidade Nova de Lisboa, mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, pelo ISCTE, e licenciada em Jornalismo, pela Escola Superior de Comunicação Social (ESCS).
Desde 2006, leciona unidades curriculares na área de jornalismo escrito e das linguagens visuais. É autora do livro "Jornalistas-Escritores: A Necessidade da Palavra" e da coleção de 12 livros "Os Anos de Ouro do Cinema Português".

Por mais consciência que o fotógrafo tenha da necessidade de ser objetivo e de retratar a verdade do acontecimento, pessoa ou lugar, a fotografia de imprensa é sempre a perspetiva de alguém que escolhe fragmentos da realidade para reportar ou documentar uma notícia. Apesar de ser um ato seletivo, onde interfere as experiências individuais do seu autor, a fotografia usufrui da condição de verosimilhança. O observador, com um olhar ingénuo e sem adotar uma atitude crítica perante a mimese do real, recebe a imagem como sendo a prova irrefutável de um momento que o texto não consegue autentificar.
Descobrir a ontologia da fotografia documental e fotojornalística no contexto da imprensa portuguesa, que papel lhe tem sido atribuído e como é que os fotógrafos veem o próprio ato fotográfico são algumas das reflexões presentes nestas páginas. Acima de tudo, este livro revela se a confiança que o público deposita na imagem jornalística lhe é merecida.

9 789895 306886

POLITÉCNICO DE LISBOA

POLITÉCNICO DE LISBOA

FÁTIMA LOPES CARDOSO

COLEÇÃO **CAMINHOS DO CONHECIMENTO**

FÁTIMA LOPES CARDOSO

A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL NA IMPRENSA PORTUGUESA: O REAL E O VEROSÍMIL

A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL NA IMPRENSA PORTUGUESA:

O REAL E O VEROSÍMIL



A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL NA IMPRENSA PORTUGUESA:

O REAL E O VEROSÍMIL

Fátima Lopes Cardoso

A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL NA IMPRENSA PORTUGUESA: O REAL E O VEROSÍMIL

POLITÉCNICO DE LISBOA

Livro adaptado da tese de doutoramento "A Fotografia Documental na Imprensa Nacional: o Real e o Verosímil " (2015), desenvolvida por Fátima Lopes Cardoso, com orientação do Professor Doutor Jacinto Godinho, FCSH-Universidade Nova, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT)

TÍTULO
A Fotografia Documental na Imprensa Portuguesa: o Real e o Verosímil

AUTORA
Fátima Lopes Cardoso

EDITOR
Instituto Politécnico de Lisboa

DESIGN DA CAPA
Pedro Antunes

FOTOGRAFIA DE CAPA
José Sena Goulão, Agência Lusa

EXECUÇÃO GRÁFICA
Gráfica 99

© Instituto Politécnico de Lisboa, 2022

POLITÉCNICO DE LISBOA

Todos os direitos reservados

Setembro de 2022

ISBN 978-989-53068-8-6

DEP. LEGAL N.º 505 663/22

Ao David Clifford

Agradecimentos

A todos os fotógrafos e outras personalidades do jornalismo que participaram nas entrevistas e aceitaram partilhar experiências, opiniões e visões sobre o ser fotográfico e a fotografia.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 19
O real e o verosímil 31
A fotografia e os fotojornalistas: necessidade de reposicionamento 36
Conhecer a fotografia jornalística dos últimos 40 anos 40

PARTE I

Capítulo 1
A NATUREZA FOTOGRÁFICA 49
A ambiguidade da fotografia 49
Ato fotográfico *vs*. Registo amadorístico 49
Confronto de visões 52
A ontologia da imagem: entre as sombras e a verdade 55
Objetividade e subjetividade: os paradoxos do ato fotográfico 65
Subjetividade do olhar: as conquistas da fotografia documental 74
Olhares comprometidos 83
Quando a fotografia mente 93
O poder da imagem-documento 105
A validade da realidade verosímil 111

Capítulo 2
A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL NA IMPRENSA 118
A fotografia enquanto discurso da verdade 118
O compromisso social na génese da fotografia documental 120
A crise da fotografia-documento 128

Portugal: a imprensa como montra da realidade 131
As características da fotografia-documento 136
A fotografia de causas sociais 138
A perspetiva militante de Sebastião Salgado 142
Os géneros da fotografia de imprensa 145
A fotonotícia 148
A fotoreportagem 152
O ensaio documental 154
O efeito surpresa das *features* 157
A fotografia de ilustração e retrato 158
O valor material da imagem-documento 161

PARTE II

Capítulo 3
BREVE HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA 167
Da câmara escura ao digital 167
A fotografia antes da sua era 168
Alguns pioneiros do registo fotográfico 170
O entusiasmo português na invenção da fotografia 174
Os avanços da fotografia entre a ciência e a arte 180
O nascimento do fotojornalismo 190
A génese do repórter nos palcos do conflito 190
A profissionalização do fotógrafo de imprensa 196
O caso da imprensa nacional 198
O início da reportagem fotográfica 200
A estreia da fotografia, na imprensa nacional 202
Joshua Benoliel: o pai do fotojornalismo português 204
Principais repórteres do início do século XX 207
Um retrato social condicionado 214
O fotojornalismo na cobertura da guerra 216
Primeira Grande Guerra 216
A fotografia entre guerras 219
Segunda Guerra Mundial 222
O pós-guerra e a agência Magnum 229

Guerra do Vietname: 1959-1975 235
A fotografia no Estado Novo 237
Sinais de mudança 244
O perfil do fotógrafo da época 249
A Guerra Colonial e os seus fotógrafos 255
Fotografia de Abril 262
Pós-25 de Abril: geração fotográfica 268

Capítulo 4
OS ÚLTIMOS 40 ANOS DE FOTOJORNALISMO NACIONAL 273
A indefinição do paradigma fotográfico 273
Do zénite à queda 273
A arte fotográfica nos anos 1980 e 1990 em Portugal 279
Geração X: a revolução dos paradigmas profissionais 282
Mudanças na imprensa nacional 286
O caso sui generis do *Tal &Qual* 286
A irreverência editorial d'*O Independente* 292
A Lusa na cobertura da realidade nacional 300
Público na emergência da imprensa portuguesa 304
A reação do jornal *Expresso* 311
A concorrência "saudável" entre *Público* e *Diário de Notícias* 317
A mudança para o registo eletrónico 324
Prós e contras do digital 328
Cidadão fotógrafo, mas nunca fotojornalista 335
O estado atual do fotojornalismo português 337
Sinais de "ditadura" gráfica 341
A viragem para as agências e os coletivos de fotógrafos 346
Festivais e outras iniciativas 349

PARTE III

Capítulo 5
A CONDIÇÃO VEROSÍMIL DA FOTOGRAFIA DE IMPRENSA 355
A essência ambivalente da fotografia 355
A fotografia de imprensa no território do verosímil 361

A manipulação da realidade 368
A imagem e as palavras: choque ou simbiose? 372
O perigo das legendas e das imagens de arquivo 372
A supremacia da palavra sobre a fotografia 376
As tendências dos fotógrafos de imprensa 379
A edição na construção de sentidos 384
Velocidade ou perenidade fotográfica 390
A força da imagem-fragmento 390
Contextualizar a realidade na narrativa documental 394

CONCLUSÃO 401

Referências bibliográficas 407

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Primeiro contacto de Xanana Gusmão com a guerrilha depois de ser libertado da prisão em Jacarta, Leonel de Castro, *Jornal de Notícias*, 1999

Figura 2. Vista aérea de uma povoação no sul de Timor-Leste, Luís Filipe Catarino, *Expresso,* 1999

Figura 3. Guerrilheiro das Milícias, Timor-Leste, Luiz Carvalho, *Expresso*, 1999

Figura 4. *Tomoko Uemura in Her Bath* (1972), Japão, W. Eugene Smith, in *Minamata: The Story of the Poisoning of a City, and the People Who Choose to Carry the Burden of Courage Hardcover*, 1975

Figura 5. Armando Vara, Caso Face Oculta, Adriano Miranda, *Público*, 2009

Figura 6. Isaltino Morais, Enric Vives-Rubio, *Público*, 2009

Figura 7. *Street Execution of a Vietcong Prisone* (1968), Eddie Adams, 1968, *Pulitzer Prize for Spot News Photography 1969*

Figura 8. *The Terror of War* (Foto também conhecida por *The Napalm Girl* -1972), Nick Ut, Associated Press, *World Press Photo of the Year* 1973 e *Pulitzer Prize for Spot News Photography 1973*

Figura 9. Omayra Sanchez (1985), Colômbia, Frank Fournier, *Word Press Photo for Spot News 1986*

Figura 10. Sudão (1993), Kevin Carter, *Pulitzer Prize for Feature Photography 1994, in The New York Times,* Março de 1993

Figura 11. Reportagem de Robert Capa, *Picture Post,* 1938

Figura 12. Beirute, Spencer Platt, Getty Images, *World Press Photo of the Year 2006*

Figura 13. *Funeral in Gaza,* Paul Hansen, *World Press Photo of the Year 2012*

Figura 14. *Retrato de Bibi Aisha,* Jodi Bieber, *World Press Photo of the Year 2010, in* revista *Time*

Figura 15. *The Tank Man* (1989), Jeff Widener, Associated Press, *Pulitzer Prize Finalist in Spot News 1990*

Figura 16. Fábricas de fiação de algodão, Texas, EUA, Lewis W. Hine, 1913, in Library of Congress Online Catalogue-National Child Labor Committe Collection

Figura 17. Trabalho infantil, Nova Iorque, Jacob Riis, 1892, in Library of Congress – National Child Labor Committe Collection

Figura 18. *Parade,* Robert Frank, *in The Americans,* 1958

Figura 19. *Gun 1* (1954), Nova Iorque, William Klein, in *New York 1954.55*, 1997

Figura 20. *Os Iraquianos*, António Pedrosa, 2012

Figura 21. *Terra*, Sebastião Salgado, 1997

Figura 22. Manuel Pinho, Assembleia da República, Nuno Ferreira Santos, *Público,* 2009

Figura 23. *Wounded, Dying Infant Found by American Soldier in Saipan Mountains,* W. Eugene Smith, Magnum Photos, in *Life Magazine Collection*, 1944

Figura 24. *Captured Vietcong* (1967), Philip J. Griffiths, 1967, Magnum Photos, *in Vietnam Inc.*

Figura 25. Salazar, capa da revista *Time*, 1946

Figura 26. Edição n.º1, primeira página do jornal *Expresso*, 6 de janeiro de 1973

Figura 27. Capa da *Paris Match* sobre o desvio do paquete Santa Maria, Gil Delamare, 1961

Figura 28. Salgueiro Maia, 25 de Abril de 1974, Eduardo Gageiro

Figura 29. *Caça ao Pide* (1974), Henri Bureau, 1974, *World Press Photo for Spot News* 1975

Figura 30. Celorico da Beira, Alfredo Cunha, 1972

Figura 31. Emigrantes portugueses, nos arredores de Paris, António Pedro Ferreira, 1982-1984

Figura 32. Foto integrada na exposição *Manifestações de Desassossego*, António Pedro Ferreira, 2014

Figura 33. Edição n.º 1, primeira página d'*O Independente,* 20 de maio de 1988

Figura 34. Edição n.º 1, primeira página do *Público*, 5 de março de 1990

Figura 35. Cheias na Madeira, Enric Vives-Rubio, *Público*, 2010

Figura 36. Adriana, manifestação de 15 de setembro de 2012, José Manuel Ribeiro, Reuters

Figura 37. *The Walk to Paradise Garden* (1946), W. Eugene Smith, Magnum Photos, in *The Big Book*, 2013

Figura 38. Malange, Angola, Jorge Simão, *Expresso,* 1999

Figura 39. *Revolução no Cairo*, Primavera Árabe, Jorge Simão, *Expresso*, 2011

Figura 40. Capas das revistas *Newsweek* e *Time*, 1994

Figura 41. Primeiras páginas do *Jornal de Notícias* e *O Jogo,* 2012

Figura 42. Capa da revista *Visão,* década de 90

Figura 43. Capas das *newsmagazines Visão* e *Sábado*, 2013

Figura 44. Emigração clandestina, Cadiz, Javier Bauluz, in *Magazine* do *La Vanguardia,* 1 de outubro de 2000 e *The New York Times*, 10 de julho de 2001

Figura 45. *Urgência*, Manuel Almeida, Lusa, Timor-Leste, 2006

"There is one thing the photograph must contain: the humanity of the moment. This kind of photography is realism. But realism is not enough – there has to be vision, and the two together can make a good photograph."

Robert Frank

INTRODUÇÃO

A fotografia de imprensa tem sido habitualmente comparada a uma janela aberta ao mundo[1] ou a um espelho da memória[2], que permite ultrapassar as barreiras físicas e temporais do olhar. A autenticidade de momentos que não se puderam presenciar é validada pelas câmaras de fotógrafos que todos os dias aproximam dos leitores, realidades que lhe eram inacessíveis e, por vezes, desconhecidas. Registos de acontecimentos efémeros, que enchem as páginas dos jornais, desprendem-se da atualidade e tornam-se documentos de um mundo em abrupta mudança, servindo como elementos basilares da representação do universo em que vivemos e da construção da memória coletiva. O legado fotográfico deixado pelos jornais *O Notícias Ilustrado*, *Illustração Portugueza, O Século, A Capital, O Primeiro de Janeiro*, *Diário de Notícias*, *Diário Ilustrado*, *Diário Popular*, *Diário de Lisboa,* revistas *Flama e Sábado* – para não referir outros títulos históricos – é a prova visual que a imprensa sabe documentar a realidade.

A História também mostra que a fotografia de imprensa nem sempre foi livre para cumprir o seu papel, em consequência de condicionalismos políticos, sociais ou económicos. O poder de influência que a fotografia-testemunho exerce na sociedade é reconhecido e temido, mas também, pelos mesmos motivos, travado. Não é por acaso que, durante a Primeira e Segunda Guerras Mundiais, se limitou o acesso dos jornalistas,

[1] Metáfora herdada do arquiteto humanista Alberto Battista Alberti, que no século XV se referiu à pintura como uma janela aberta sobre o mundo.

[2] O médico, poeta e pensador americano Oliver Wendell Holmes utilizou esta metáfora, em 1861, para classificar o daguerreótipo.

sobretudo, dos fotógrafos, aos cenários de conflito e eram as instituições governamentais a assumir essa tarefa. Não é por acaso que, durante o Estado Novo, Salazar controlou com tenacidade, através da Censura, a fotografia de imprensa e que António Ferro, como diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), posterior Secretariado Nacional de Informação (SNI), mandou criar as imagens – fotográficas, cinematográficas e televisivas – que lhe serviam para fazer a construção simbólica de um país. Como consequência, ainda hoje existe uma espécie de amnésia cultural desse período, em que o fotógrafo e a fotografia de imprensa deixaram de ser valorizados. Para trás, ficaram os tempos áureos do fotojornalismo de Benoliel e dos seus discípulos.

Quando se procura reconstruir a História através da fotografia jornalística, emergem dúvidas e polémicas sobre a validade documental das imagens de imprensa, enquanto testemunho exato da realidade, uma vez que são o resultado da interpretação e das escolhas do autor sobre o assunto abordado ou da linha editorial de um título jornalístico. A dupla essência da fotografia de imprensa de ser testemunho e construção do real será sempre controversa, pois existem inúmeras "janelas abertas" sobre o mundo e nem sempre a janela que os fotógrafos escolhem pode ser a mais leal ao assunto reportado. Como afirmam os entrevistados[3], se estiverem cem fotógrafos a trabalhar numa sala, o resultado será cem fotografias diferentes.

Neste livro, pretende-se compreender esta dupla natureza da fotografia de imprensa, um meio que tem um compromisso ético e deontológico com a verdade, mas que ao mesmo tempo precisa de oferecer um olhar distinto sobre o acontecimento para fidelizar leitores, saturados do turbilhão de imagens que os envolve e que os desviam da perceção da verdade. Como afirma Baeza, «o excesso de imagens banais prejudica muito mais a comunicação visual que a sua ausência, assim como sobre informar é uma das melhores formas de desinformar» (2001: 60).

As mudanças vividas após o 25 de Abril de 1974 foram determinantes para devolver à imagem de imprensa o seu papel de mensageira da verdade, de acordo com a ideologia jornalística. Nos anos 1980 e 1990, a

[3] Dos quase 90 fotógrafos entrevistados, que são a amostra representativa do universo em análise, todos sublinham a singularidade do ato e do olhar fotográfico.

imprensa nacional seguiu a tendência mundial mais evidente na década de 50, do século passado, nos Estados Unidos e na Europa, em que os fotógrafos assumem uma postura mais intervencionista sobre o acontecimento. Através das representações que o painel de entrevistados tem da fotografia e do fotojornalismo como técnica de trabalho, tenta-se perceber que papel tem sido concedido à fotografia, como é que as transformações económicas, sociais, tecnológicas e culturais influenciaram o fotojornalismo, nos últimos 40 anos.

Em 2010, existiam em Portugal cerca de 200 fotógrafos de imprensa no ativo, incluindo os que trabalhavam em regime *freelance* e excluindo os profissionais unicamente dedicados à moda, social e publicações institucionais. Dez anos depois, este número é bastante mais reduzido, mas não existem dados fidedignos sobre quantos se mantêm em atividade jornalística. Apesar da qualidade alcançada pelo fotojornalismo e do desempenho de muitos fotógrafos de imprensa portugueses ser, em média, muito superior ao que existia até ao final dos anos 1970, a profissão não é reconhecida pela maioria das direções em comparação com a importância que as imagens têm no inconsciente do leitor.

O fácil acesso a uma câmara e à fotografia, em especial desde o digital, leva a que qualquer pessoa se considere apta a fotografar e a julgar conhecer o essencial do ato fotográfico, sem pensar no que representa registar um acontecimento, por vezes, nas mais adversas condições e ambientes. Nunca se fizeram tantas fotos em tão pouco tempo no mundo. Só em 2012, de acordo com a *The Economist*, foram realizadas dez por cento das fotografias concebidas em toda a História e, como indicou a revista *Forbes*, entre este mesmo ano e 2014, já tinham sido feitos mais *uploads* de fotos na Internet do que as fotografias produzidas em toda a História. Segundo a empresa norte-americana *Keypoint Intelligence*, em 2020, foram captadas mais de 1,43 biliões de fotos, 90,9% das quais com telefones móveis. Nos últimos anos, o fenómeno de *selfie*, ou seja, fazer auto-retratos com telemóvel, tornou-se uma síndrome. Revelador de desejo de posse, de afirmação, de visibilidade ou registo de uma existência efémera, este impulso demonstra o quanto o fotográfico se tornou um fetiche.

Só que fotografar é mais complexo do que carregar no botão do obturador e esperar que o automático faça surpresas. Fotografar

profissionalmente é contextualizar o mundo em que vivemos. Apesar de a leitura ser instintiva, a fotografia é constituída por uma linguagem complexa, em especial quando tem regras profissionais muito vincadas, códigos de construção simbólica que a transforma em mediadora de mensagens, oscilando entre a fidelidade à realidade que representa e, ao mesmo tempo, a necessidade de um primado estético imprescindível para cativar a atenção de quem olha e lê notícias; exige um esforço de concentração e um exercício intelectual do fotógrafo que, por vezes, é incompatível com a velocidade das notícias e das rotinas jornalísticas, bem como das limitações orçamentais dos *media*.

Será que os fotógrafos cumprem com eficácia a missão de serem os olhos de quem não pode ver o mundo? Será que têm consciência do papel que exercem no quotidiano das notícias e do quão determinante é a fotografia para autentificar uma história, um acontecimento, uma reportagem, uma entrevista ou até mesmo um artigo de opinião? Neste livro, fica demonstrado porque é que a fotografia documental é essencial na formação de opiniões e na construção de uma memória coletiva.

O jornalismo assume como tarefa a procura da objetividade, da neutralidade e da verdade – valores herdados da remota Guerra Civil norte-americana –, que se encontra no real, mas quando o fotógrafo seleciona fragmentos da realidade está a exercer uma escolha subjetiva que poderá criar uma verdade aparente ou verosímil sobre o que aconteceu. De qualquer forma, a ética jornalística obriga a que o referente que apresenta exista ou existiu. Para o observador, a realidade visível através da imagem funcionará como o próprio real, pois o espectador não conhecerá outra verdade além da que lhe é mostrada. Portanto, ao chegar a um local para reportar e ao condicionar os comportamentos das pessoas presentes, o fotógrafo já está a interferir no desenrolar da notícia. Qual o estatuto desta realidade verosímil?

Ao longo destas páginas, encontram-se argumentos que sustentam que a imagem jornalística pode ser, mais do que um documento, um trabalho de autor. A informação é transmitida com recurso a conceções artísticas – exceto jornais que se limitam a uma leitura imediata e óbvia da notícia – capazes de moldar e transformar a ideia que o observador/espectador tem dos lugares, acontecimentos, objetos e personalidades, segundo a perspetiva do seu criador, arquitetando um olhar singular

sobre essa mesma realidade. Para defender esta ideia, invocam-se alguns dos textos mais emblemáticos de Roland Barthes sobre «a escrita do visível», a «mensagem fotográfica», a «retórica da imagem», o que é óbvio e o que é obtuso, o que é denotativo e conotativo, bem como a procura do «génio», da ontologia da fotografia de *A Câmara Clara*.

Sem pretender construir a história da fotografia durante este período através da análise de conteúdo, é imprescindível dar a conhecer um pouco mais sobre a posição e a evolução da fotografia na imprensa nacional, uma vez que a história dos *media* demonstra que esta, ao ser recebida como prova da verdade, detém força suficiente para atestar ou alterar o desenrolar dos acontecimentos que a imagem apresenta. A nível internacional aconteceu, por exemplo, na Guerra do Vietname, com as fotografias de Nick Ut, Kyoichi Sawada, Akihiko Okamura, Philip Jones Griffiths, Eddie Adams, Don McCullin ou, entre outros, Larry Burrows.

O jornalismo de causas também esteve presente na situação de Timor-Leste com a imprensa portuguesa a insurgir-se contra o domínio indonésio. Imagens dos fotojornalistas Leonel de Castro, João Paulo Coutinho, ambos ao serviço do *Jornal de Notícias*, Ana Baião, pel'*O Independente*, Rui Dias, pelo jornal *Euronotícias*, Inácio Ludgero, da revista *Visão*, Luís Filipe Catarino e Luiz Carvalho, para o semanário *Expresso*, Miguel Madeira, Daniel Rocha, Adriano Miranda e Fernando Veludo, ao serviço do *Público,* António Cotrim, André Kosters, Manuel Almeida e Tiago Petinga, da agência Lusa, entre outros, encheram as páginas de jornais e assumiram a causa de Timor livre, no final dos anos 1990[4], e acompanharam o erguer de uma nova nação no virar de século.

Conhecer o trabalho do jornalista-fotógrafo ajuda a formular uma opinião crítica das imagens mediáticas e a compreender a sua contextualização. É interessante perceber como é que o fotojornalista usa "truques" profissionais, quer técnicos como estéticos, para tornar a imagem mais apelativa e inesquecível, uma vez que uma das regras estabelecidas para se obter uma boa fotografia é, precisamente, contrariar a indiferença do observador/espectador e prender o mais possível a sua atenção.

[4] Os fotógrafos mencionados estiveram em períodos diferentes, em Timor-Leste, mas um dos momentos altos foi a cobertura do referendo sobre a independência, a 30 de agosto de 1999.



Figura 1. Primeiro contacto de Xanana Gusmão com a guerrilha depois de ser libertado da prisão em Jacarta. Foto: Leonel de Castro, *Jornal de Notícias*, 1999



Figura 2. Vista aérea de uma povoação no sul de Timor-Leste, onde todas as casas foram queimadas pelas milícias pró-Indonésia. Foto: Luís Filipe Catarino, *Expresso*, 1999

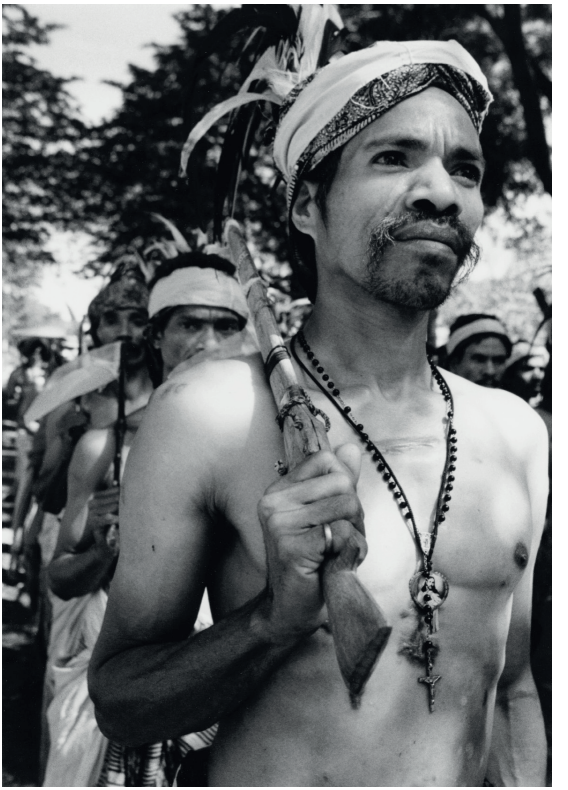


Figura 3. Guerrilheiro das Milícias, Timor Leste.
Foto: Luiz Carvalho, *Expresso*, 1999

As imagens exercem um papel fulcral na perceção e na apreensão da informação, mas a velocidade a que são publicadas ou divulgadas, no caso da televisão, torna-as quase impercetíveis ao observador. Ao permanecerem à superfície dos acontecimentos, muitas vezes desprovidas de contextualização, as peças jornalísticas, onde se inclui a fotografia, em vez de contribuírem para orientar o leitor e o ajudar a ter uma opinião crítica sobre o mundo, são antes desorientadoras e impedem o completo conhecimento da verdade. Embora opositor da ideia da fotografia enquanto arte, Baudelaire já antes tinha sentenciado: «O analfabeto do futuro será aquele que não sabe ler fotografias, e não o iletrado[5]».

[5] *In* Charles Baudelaire, *Oeuvres completes-Les public moderne et la Photographie*, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, Paris, 1968. Esta frase foi readaptada, em 1936, por László Moholy-Nagy: «Os analfabetos do futuro serão aqueles que não souberem utilizar uma máquina fotográfica.»

Independentemente de hoje lhe ser ou não atribuído o devido valor nos jornais e nas revistas, tenta-se compreender, do ponto de vista da produção de imagens e não da receção, que evolução e mudanças se verificaram nos últimos 20 anos com o aparecimento do sistema digital, com a possibilidade de alterar com facilidade e mais rapidamente a fotografia do que na era do analógico, quando o retoque era realizado em laboratório. Apesar das facilidades disponibilizadas pelos diversos programas de edição eletrónica de imagem, procura-se refletir sobre as razões pelas quais as pessoas podem continuar a confiar na fotografia profissional. A edição de imagem, em contexto de imprensa, é obrigada a cumprir as alíneas a), b), f), h) e i) do artigo 14.º do Estatuto do Jornalista[6] que devem ser respeitadas pelos fotógrafos.

Em apenas 40 anos, a fotografia enfrentou muitas mudanças e esta publicação revisita, inevitavelmente, cada uma delas para descobrir de que forma certos momentos determinaram a evolução do fotojornalismo nacional. Depois da exposição das problemáticas de que partiram estas páginas e que orientaram a construção do guião de entrevistas, do objeto que as mapeia, das metodologias utilizadas na análise de conteúdo, descritas na introdução, a primeira parte do livro é dedicada ao estado da arte, à descrição de conceitos essenciais no que à imagem diz respeito enquanto representação da realidade, a verdade, o real e o verosímil, a objetividade e a estética fotográfica.

No primeiro capítulo, procura-se o sentido da verdade e da validade da imagem enquanto representação do real no pensamento de Platão e Aristóteles. Aborda-se as metamorfoses do pensamento dos gregos sobre as mesmas temáticas em autores como Wittgenstein, Locke ou, entre outros, Lacan, embora tendo a noção que a procura da verdade é transversal a toda a filosofia. E recupera-se o conceito de *Aletheia* ou

---

[6] O artigo 14 do Estatuto de Jornalistas (Lei n.º1/99) de 13 de janeiro), publicado no *site* da Comissão da Carteira Profissional de Jornalista (www.ccpj.pt), decreta que é dever dos profissionais de informação:

a) Exercer a atividade com respeito pela ética profissional, informando com rigor e isenção;

b) Respeitar a orientação e os objetivos definidos no estatuto editorial do órgão de comunicação social para que trabalham;

f) Abster-se de recolher declarações ou imagens que atinjam a dignidade das pessoas;

h) Não falsificar ou encenar situações com intuitos de abusar da boa-fé do público;

i) Não recolher imagens e sons com o recurso a meios não autorizados a não ser que se verifique um estado de necessidade para a segurança das pessoas envolvidas e o interesse público o justifique.

desvelamento/desocultação dos pré-socráticos no pensamento de Hegel, Husserl ou Heidegger. A ideia de real e de verosímil será também sustentada, ao longo do texto, pela obra *O Beijo de Judas*, de Joan Fontcuberta. Com uma posição radical para com o carácter dúbio da fotografia, o ensaísta espanhol acredita que «mente sempre». Revisitações a Benjamin, Foucault, Baudrillard, Bourdieu, Sontag, Barthes, Eco, Freund, Dubois, Krauss, Rouillé e Flusser são necessárias para entender a complexidade da sua natureza. As questões da objetividade da fotografia de imprensa são fundamentadas em várias investigações e ensaios na área da Sociologia da Comunicação (White, Breed, Tuchman, Traquina, Mesquita). Na definição do género documental e jornalístico, abordado no segundo capítulo, recorre-se a Margarita Ledo, André Rouillé, Jorge Pedro Sousa, Jacinto Godinho, entre outros autores.

No terceiro capítulo, procede-se a uma contextualização histórica mais alargada no tempo, com uma retrospetiva pelos principais momentos da fotografia, em Portugal e no mundo, das origens da fotografia com Niépce às transformações sociais e políticas profundas trazidas pela Revolução dos Cravos, tendo em atenção que as condições políticas e económicas que se vivem num país influenciam as tendências fotográficas dominantes. Após o 25 de Abril, Portugal viveu um Maio de 68 ou uma Primavera de Praga tardias. Se, como afirma a maioria dos fotógrafos entrevistados, a segunda metade dos anos 1980 e primeira de 1990, do século XX, foram o auge da fotografia de imprensa nacional, nos outros pontos do globo, como nos Estados Unidos, o momento de apogeu da fotografia documental e fotojornalística aconteceu entre 1947 e a década de 1960, graças a projetos como a Magnum Photos ou a *Life* Magazine e, mais tarde, às grandes reportagens da Guerra do Vietname. Enquanto em França ou Inglaterra, de 1970, se assistiu aos primeiros sintomas da crise do documental, em que fotografias ilustrativas e de *fait divers* passaram a medir forças com a informação documental, depois de uma época dourada no pós-guerra, em Portugal, essa crise só manifestou os primeiros sinais na segunda metade dos anos 1990. Viver durante 48 anos em ditadura torna a situação nacional incomparável com outras realidades congéneres.

Quando e de onde nasce o fotojornalismo português? Quem foi Joshua Benoliel e que outros fotógrafos marcaram a viragem do século XIX para o séc. XX? Como foi o panorama da fotografia documental,

em particular, jornalística, alvo de forte censura, no Estado Novo? Quais os jornais e fotógrafos de imprensa que existiam até 25 de Abril de 1974, que papel tinha a fotografia no quotidiano das notícias e quais as práticas que imperavam nas redações – momento de transformação que coincide com a nacionalização de alguns títulos? Estas são algumas linhas de orientação do terceiro capítulo que ajudam a conhecer melhor o perfil do profissional de fotografia de hoje.

Outro período de fortes transformações na imprensa nacional e aquele de que parte este livro é a fundação, na década de 80 do século passado, de jornais marcantes e que reservaram um lugar privilegiado à imagem, muitos dos quais inspirados pelas principais referências da imprensa europeia. Depois, num terceiro momento, que tem início nos anos 1990, dá-se a transferência de quase todos órgãos de comunicação, propriedade de empresas lideradas por figuras com herança familiar ligada aos *media*, para a alçada de grandes grupos económicos – situação que se prolonga até ao século XXI. O quarto marco de mudança tem lugar já no início deste século com a passagem da fotografia analógica para o digital, período a que muitos fotojornalistas se referem como tendo sido a «segunda democratização da fotografia» – mais de cem anos volvidos sobre o primeiro momento da sua massificação com o aparecimento das máquinas portáteis da Kodak e a evolução da sociedade industrial. Ligado ao uso da fotografia, mas numa fase anterior, a edição da imagem torna-se também mais fácil graças a *softwares* de pós-produção cada vez mais meticulosos.

A aposta dos órgãos de comunicação nos suportes *online* é determinante nas mudanças que se vivem no jornalismo e na fotografia, em particular. Não é por acaso que, por exemplo, o *Correio da Manhã,* com públicos mais resistentes à leitura de informação na Internet, preservava, em 2015, uma média de vendas diárias em banca de 103.892 exemplares, enquanto o jornal *Público*, que apostou fortemente nos novos *media*, registava uma média de vendas diárias em banca de apenas 14.824 exemplares, mas na versão *online* atingia valores entre 200 a 300 mil leitores diários, só ultrapassado pelos jornais desportivos *A Bola* e *Record*. A tendência migratória dos leitores para o digital tem sido acentuada nos últimos anos, sobretudo, no contexto da pandemia de Covid-19. Segundo dados da APCT, com exceção do semanário *Expresso* que registou uma subida de 1,7% na média de circulação paga, a maior parte dos títulos

diários sofreu quedas de vendas em banca na ordem dos 20% entre 2019 e 2020. Inversamente, quase todos os jornais duplicaram as assinaturas no digital, com o *Expresso* a liderar o *online*, seguido do *Público*.

Alegando redução de custos imposta pelos mesmos grupos económicos que anos antes adquiriram os jornais, em alguns casos, a editoria de fotografia tem saído das redações para dar lugar a agências, como a Global Imagens, que assegura o serviço fotográfico dos vários títulos da empresa de comunicação Global Media Group, numa tentativa de convergência de meios, mas que tem sido apontada como responsável pela perda da identidade visual de alguns jornais emblemáticos.

Os últimos tempos são o culminar da situação de declínio que se verifica desde final dos anos 1990. Mergulha-se numa grave crise económica que reduz drasticamente a publicidade, a principal fonte de rendimento na imprensa. Este desinvestimento não terá sido alheio ao aparecimento das estações privadas SIC, a 6 de outubro de 1992, e TVI, a 20 de fevereiro de 1993, em Portugal, à imagem do que aconteceu com a hegemonia da televisão nos Estados Unidos, que levou à extinção da revista *Life*, nos anos 1970. O lugar para a fotografia documental e jornalística torna-se cada vez mais reduzido nas edições em papel, desinveste-se na reportagem, recorrendo às agências internacionais para cobrir os acontecimentos em palcos de conflito, ao contrário do que acontecia em alguns jornais portugueses, em que uma equipa de repórteres de escrita e imagem era sempre enviada para o terreno[7].

Consequência desta desvalorização, todas as figuras da redação passam a opinar sobre a fotografia, de gráficos a jornalistas-redatores, papel que anos antes era exclusivamente do editor fotográfico e das direções[8]. E a figura do editor enquanto elemento soberano na escolha de

[7] O trabalho "Revolução no Cairo", publicado na revista Única, do *Expresso*, e realizado por Jorge Simão durante a revolta popular que ficou conhecida como Primavera Árabe, em fevereiro de 2011, e que lhe mereceu o Prémio Gazeta de Fotografia, atribuído pelo Clube de Jornalistas, no ano seguinte, prova que vale a pena apostar nos fotógrafos da redação para conseguir um olhar próprio, mesmo em sítios onde as agências internacionais, como a Reuters, a Associated Press ou a Agence France Press, asseguram a cobertura noticiosa.

[8] A autonomia da editoria de fotografia, nas décadas de 80 e 90 do século passado, não acontecia em todas as redações. O *Tal & Qual*, *Público* e, posteriormente, o *Expresso*, *Visão* e *Diário de Notícias* eram a exceção. *O Independente* não tinha, no início, uma editoria formal de fotografia, embora a autoria fotográfica sempre tenha sido valorizada. Numa primeira fase, o diário *24 Horas* também se conseguiu destacar pela fotografia.

fotografias para cada secção e primeiras páginas de jornais desaparece, retomando a mera função burocrática de escolher imagens, de procurar fotografias em arquivo ou nas agências de informação e de atribuir serviços aos fotojornalistas dos quadros ou colaboradores dos jornais. Basicamente, o que acontecia antes dos anos 1980. Todos estes períodos de mudança que ocorrem num espaço temporal de quatro décadas são expostos no quarto capítulo e fundamentados na construção histórica através do discurso dos entrevistados e histórias de vida.

Ao longo do quinto capítulo, que nasce da análise e da interpretação do conteúdo das entrevistas, procura-se perceber a validade de algumas problemáticas, as representações dos fotógrafos sobre o acontecimento e o seu registo fotográfico, a definição de fronteiras entre o texto e a fotografia e deixam-se alguns indícios de qual poderá ser o caminho da fotografia de imprensa, à luz do que tem sido até ao presente.

Também se justifica, no segundo e quinto capítulos, porque a fotografia fotojornalística é vista, nestas páginas, como um documento e classificada como documental, assente na ideia de que tanto o fotodocumentalismo como a fotoreportagem servem de registo de uma época, mesmo que seja um mosaico visual que exige análise minuciosa. Existe, naturalmente, uma relação com o tempo e uma velocidade distinta das fotonotícias sobre os acontecimentos do dia, das fotoreportagens, em que se pretende narrar uma história seguindo critérios de atualidade, ou de um projeto fotodocumentalista, mais autónomo do interesse imediato. Esta diferenciação e classificação são conseguidas. No entanto, assume-se que os jornais – mediadores importantes da própria ideia que o espectador tem da realidade – são determinantes para divulgar a fotografia documental. Mais do que qualquer exposição ou livro, são os jornais e as revistas, em papel ou *online*, que aproximam o mundo do observador.

Com estas páginas, que resultam de quatro anos de investigação e de 90 entrevistas, ambiciona-se contribuir para compreender o verdadeiro lugar da fotografia e dos fotógrafos de imprensa nacional no quotidiano das notícias e, de alguma forma, perceber por que, em apenas 20 anos, a fotografia regrediu desde as décadas de 80 e 90 do século XX e perdeu quase todas as conquistas alcançadas nesse período – ricochete agravado pela chamada "crise do documental" (Rouillé, 2005). Passaram duas décadas sobre as palavras de Pepe Baeza, mas o que se vive no jornalismo

e, em particular, na fotografia, é o culminar da situação descrita pelo autor espanhol e editor de fotografia da revista do *La Vanguardia*:

> *A crise do fotojornalismo é, até certo ponto, uma variante da crise do documental, uma crise definitiva provocada pela intrusão do marketing, pela cegueira e a paralisia dos fotojornalistas e – de acordo com Margarita Ledo –, também pela nossa escassa necessidade de compreensão como leitores. Realmente, a maioria dos consumidores de imprensa ocidentais vive na opulência. Temos mais caminhos do que individualmente podemos explorar. Esta situação é fácil desimplicar-se do que nos rodeia, e o tipo de jornalismo que temos é, em parte, o que merecemos. O documento da identidade coletiva está em crise porque esta mesma noção também está e propuseram, virando as costas ao documental, os conteúdos de rentabilidade e satisfação individual imediata: serviços, people, moda…, conteúdos que mesmo emergentes se elaboram e mostram através da fascinação e do espetáculo* (2001: 47).

O real e o verosímil

O duplo carácter da fotografia tem causado inquietações, dúvidas e até desconfiança, primeiro pelos pintores que lhes recusaram o estatuto de arte e depois, inversamente, pelos intelectuais e principais construtores do pensamento contemporâneo, que suspeitaram da missão primária atribuída à fotografia de ser testemunho da realidade. No século XX, abandonou-se, de certa forma, o preconceito para com a fotografia enquanto instrumento de obsessão com o real, mero auxiliar de trabalho, reprodução mecânica objetiva e desprovida de conotação ou "serva das ciências e das artes", como ditava Baudelaire, num texto escrito para o Salão da Academia de Belas Artes Francês de 1859, para assumir uma linguagem própria, quer como expressão artística, espelho de afetos ou arma de denúncia. «O fotógrafo está ligado a uma realidade bem definida que pode corrigir mas não transformar. Pela técnica da fotografia, precisamente, foi revelado um mundo que até então tinha passado despercebido. A máquina fotográfica abordava as realidades quotidianas do mundo visível que, de repente, cresciam assim em importância» (Freund, 1974: 81).

Hoje é assumido que a natureza das imagens técnicas é vasta. A fotografia que outrora era considerada um registo técnico automático, réplica da realidade, no presente, pode ser arte, mas também mera prova científica, dependendo da funcionalidade, dos códigos utilizados e da intencionalidade de quem está por trás da câmara. E é quem fotografa e o fim que serve que determinam o género de fotografia que se obtém: se é a reprodução próxima do visível, um ensaio que pretende simular o real ou a criação ficcional, embora a fotografia tenha, na sua natureza ou especificidade própria, alguns desígnios aos quais o fotógrafo não passa incólume. Como compara Fontcuberta: «Os espelhos, portanto, como as câmaras, regem-se por intenções de uso e o seu repertório de experiências abrange desde a constatação científica até à fabulação poética» (1997: 40). Pela obrigatoriedade de ser fiel ao rigor dos factos, ao mesmo tempo que resulta de um olhar humano e subjetivo, os discursos sobre a fotografia de imprensa não têm sido consensuais.

Nos últimos 40 anos, a fotografia despertou interesses, foi objeto de estudo de inúmeros investigadores internacionais e, em menor número, nacionais. Essas mudanças foram evidentes, inclusive em Portugal, com o aparecimento de escolas e cursos especializados, festivais, coleções públicas e de uma série de publicações que tentaram dignificar a fotografia. Apesar do investimento e do esforço de alguns investigadores e ensaístas, o lugar que a fotografia ocupa na cultura portuguesa é insuficientemente conhecido e no campo da imprensa as lacunas são ainda mais evidentes.

Há obras que tentam reconstruir a história da fotografia e, particularmente, do fotojornalismo, em Portugal, há ensaios – poucos e quase todos de origem académica – que questionam a sua natureza e significado na cultura contemporânea e cada vez mais fotógrafos usam os livros como suporte para divulgar e valorizar o seu trabalho documental ou artístico, uma vez que esse espaço diminuiu drasticamente nos jornais, na última década. No entanto, muito pouco se conhece sobre o lugar que a fotografia ocupa na imprensa nacional. A maior parte da bibliografia na área do jornalismo e das ciências da comunicação é parca em menções à fotografia e quando a refere não excede dois ou três parágrafos. A informação que existe deve-se à dedicação e à persistência de alguns – também poucos – investigadores.

A maior parte das publicações sobre o tema recupera as origens do engenho para compreender a ontologia da fotografia e perceber como as suas mutações culturais influenciaram as últimas décadas da arte no século XX. Frade (1992) explorou os contextos culturais em que a fotografia realista, duplicadora da realidade emerge, num tempo em que cada cliché «era uma figura de espanto» que revelava um novo mundo. Vicente (1984-2000) reconstruíu os primeiros anos da fotografia em Portugal. Sena (1991-1998) recuperou a sua história, de França a Inglaterra, desde que a invenção ainda era uma quimera, para deixar um testemunho importante e inédito das raízes da fotografia em território nacional até aos anos 1990, criando aquela que ainda é hoje a obra mais importante sobre fotografia, em Portugal. Bernardo Pinto de Almeida (1995-1996) discorreu sobre as complexidades da imagem, onde a fotografia é uma das suas forças mais paradigmáticas. À procura da ontologia fotográfica que culmina numa perspetiva crítica sobre certas práticas fotográficas da arte contemporânea, Mah (2003) demonstrou porque a fotografia é um dos dispositivos mais exemplares da modernidade. Margarida Medeiros (2000-2010) procurou descobrir os narcisismos que se ocultam no autoretrato contemporâneo e como, através da promessa de verdade, a fotografia se imiscuiu na vida quotidiana desde os seus primórdios, sustentando diversas crenças e fantasmatizações. Maria Teresa Cruz (2003) refletiu sobre a cultura do simulacro em limites mais complexos do que a aparência, alertando para o excesso de presença da imagem numa cultura a caminhar para a virtualidade, onde os fantasmas ganham vida; Vítor Flores (2012) investigou as crenças e as desconfianças na fotografia na era digital. António Fernando Cascais pesquisou, com o seu grupo de trabalho, a história da cultura visual da medicina em Portugal e da fotografia médica (2013). As únicas reflexões sobre o fotojornalismo e a fotografia documental portugueses pertencem a Jorge Pedro Sousa (1994, 1998, 2001, 2009), além de algumas teses de mestrado concluídas ou ainda em curso. Várias das obras de Sousa repousam em diferentes momentos da fotografia e do fotojornalismo – no mundo e em Portugal – para tentar conhecer os encontros e os desencontros daquela que é muitas vezes vista pelas instâncias artísticas como «o parente pobre da fotografia»: o fotojornalismo. Jacinto Godinho (2004, 2009 e 2011) também lembrou a importância da fotografia na genealogia da reportagem

jornalística. Faltava uma publicação sobre a fotografia de imprensa nas últimas quatro décadas.

O atraso no estudo da imagem, a que pertence a fotografia, não é português, embora as lacunas nacionais sejam evidentes. Nos anos 1990, Régis Debray, na obra *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident,* questionava as razões para essa demora comparativamente com o estudo da língua: «Todos estarão de acordo que, em termos de conhecimento, a estética faz de parente pobre ao lado da linguística. Sintoma revelador. De quê?». O autor explica o retardamento pela «sobrevalorização da língua pelo homem da palavra. A história vivida pela espécie humana sugere 'Ao princípio era a Imagem'. A história escrita estipula: 'Ao princípio era o Verbo'» (1992: 110), mencionando ainda uma depreciação humanista pelo que é técnico.

Na tentativa de contribuir para compreender o carácter ambíguo da imagem fotográfica, em contexto documental jornalístico, e de desmistificar o paradoxo que a acompanha, *A Fotografia Documental na Imprensa Portuguesa: o Real e o Verosímil* propõe-se a conhecer qual tem sido a essência da fotografia nas últimas quatro décadas de jornalismo, assumindo as seguintes questões: Não sendo naturalmente o real duplicado, conseguirá a fotografia documental de imprensa ser um registo fiel ao visível ou a imagem jornalística é a representação de uma verdade subordinada ao ponto de vista do fotógrafo? No texto *A Mensagem Fotográfica*, Roland Barthes descreve o duplo carácter da fotografia de imprensa:

> *O paradoxo fotográfico seria, então, a coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico), e a outra com código (seria a "arte", ou o tratamento ou a "escrita", ou a retórica da fotografia); estruturalmente, o paradoxo não é evidentemente o conluio de uma mensagem denotada e de uma mensagem conotada….Este paradoxo estrutural coincide com um paradoxo ético: sempre que se quer ser neutro, "objetivo", tenta-se copiar minuciosamente o real, como se o análogo fosse um fator de resistência ao investimento dos valores (é, pelo menos, a definição do "realismo" estético): assim, como pode a fotografia ser simultaneamente "objetiva" e "invertida", natural e cultural? Só apreendendo o modo de imbricação da mensagem denotada e da mensagem conotada se poderá talvez um dia responder a esta questão (1961: 15).*

Sem procurar analisar as imagens produzidas, atingir a utópica verdade absoluta ou entrar em debates estéreis sobre a legitimidade artística da imagem de imprensa, para obter respostas esclarecedoras e fundamentar cientificamente esta problemática optou-se por perceber que representações tecem os fotógrafos não só da foto que produzem, como do fotojornalismo em geral. Operam a partir do discurso da mimese ou procuram intervenção artística na imagem criada? O que defendem coincide com as fotografias publicadas em determinados acontecimentos? De que forma os próprios editores de imagem têm tratado a fotografia? Que espaço lhe é concedido no quotidiano das notícias pelas chefias editoriais? Sabe-se que, no universo do jornalismo e do documentalismo, existe uma enorme diversidade de tendências que, por vezes, se "contaminam" e são difíceis de separar. No entanto, para ser publicada na imprensa, a fotografia precisa de ser informativa e obedecer a determinados critérios jornalísticos ou valores-notícia que poderão, de alguma forma, homogeneizar esta diversidade de realidades.

Partindo das principais problemáticas identificadas sobre a fotografia de imprensa e a sua ontologia, delineou-se um conjunto de hipóteses possíveis que foram verificadas:

– A fotografia documental de imprensa é, acima de tudo, a confirmação de uma realidade que esteve inacessível e que, através dos jornais como canal de divulgação, se torna visível no espaço público. O jornalismo inscreve-se na lógica da tentar encontrar a verdade do referente, através da objetividade e da neutralidade, mas sendo um fim totalmente inatingível, uma vez que a fotografia e a palavra são o resultado de um olhar ou interpretação humana sobre o acontecimento, terá sempre que ser uma verdade subjetiva e, por isso, verosímil, sem deixar de ser objetiva. A perspetiva do fotógrafo é fundamental e torna-se evidente no ato fotográfico, podendo interferir no real representado. Cada fotógrafo constrói um real a partir da representação verosímil.

– A baixa escolaridade, o carácter meramente técnico da fotografia e a preparação profissional deficiente que a maioria dos fotógrafos de imprensa apresentava levaram a uma depreciação da fotografia das redações até ao início dos anos 1980. O fotógrafo não tinha poder de decisão sobre as fotografias produzidas e a própria imagem servia meramente para autentificar e ilustrar o texto. A partir de 25 de Abril de 1974, com

o aparecimento dos primeiros cursos de Fotografia, em especial da Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, do Ar.Co (Centro de Artes & Comunicação Visual), do Instituto Português de Fotografia e, posteriormente, da licenciatura em Fotografia e Cultura Visual da Escola Superior de Design, do IADE, entre outras, a qualidade fotográfica melhorou substancialmente e a imagem passou a ser mais valorizada nas redações. *O Independente*, o *Público* e o *Expresso*, por terem reunido uma equipa de jornalistas experientes com estagiários provenientes destes cursos e por lhes ter sido dada abertura das direções para valorizar a imagem, criaram um ambiente favorável à mudança de paradigmas para a fotografia.

– Com maior dimensão do que já tinha acontecido no final do século XIX com a invenção das câmaras portáteis da Kodak, o digital levou à segunda democratização da fotografia e subsequente massificação. O fácil acesso ao ato fotográfico banalizou a fotografia, retirou-lhe a sua aura e desapropriou os profissionais do estatuto alcançado a partir do final dos anos 1980. Apesar dos benefícios de rapidez, economia e imediaticidade que os profissionais passaram a usufruir, o sistema digital e a Internet são os grandes responsáveis pela desvalorização e quebra de qualidade que a imagem sofreu nos últimos anos e pela perda de condições salariais e contratuais dos próprios fotógrafos. Trabalhar com o digital corresponde a um aumento significativo na velocidade a que as fotografias têm de chegar às redação, logo, o tempo para pensar as imagens diminuiu. Quase todos os jornais contam hoje com publicações *online* que têm de ser alimentadas a cada minuto.

– Com a queda cada vez mais acentuada de vendas de títulos em papel, os *media* digitais, por incorporarem fotografia, som e vídeo, e onde o espaço de publicação é menos limitado, são a esperança da fotografia documental e do fotojornalismo. No entanto, é necessário repensar os modelos multimédia utilizados e potencializar a interatividade.

A fotografia e os fotojornalistas: necessidade de reposicionamento

O interesse pela fotografia de imprensa portuguesa nasce primeiro de um longo período de contacto etnográfico, no terreno. Depois de 20 anos de experiência empírica como jornalista, a observar procedimentos dos

fotojornalistas em diversas situações de reportagem e para diferentes títulos, constatou-se que, embora a fotografia seja um pilar da triangulação da peça jornalística de imprensa, composta pela foto, título e texto, a importância e o espaço que lhe eram concedidos sofria uma série de condicionantes, variáveis de acordo com a linha editorial da publicação para a qual trabalhavam, chefias em exercício de funções, fatores de organização redatorial e grafismo pré-estabelecido.

> *Naturalmente, mesmo sob o ângulo de uma análise puramente imanente, a estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada; comunica, pelo menos, com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo) que acompanha toda a fotografia de imprensa. A totalidade da informação é pois suportada por duas estruturas diferentes (sendo uma linguística); estas estruturas são concorrentes, mas como as suas unidades são heterogéneas não podem ser misturadas; aqui (no texto), a substância da mensagem é constituída por palavras; lá (na fotografia), por linhas, superfícies, tintas* (Barthes, 1961: 12).

A observação participante nas redações tornou possível perceber que os diretores, chefes de redação e editores têm consciência que a fotografia é essencial para vender jornais, como comprova a especial atenção com a escolha da imagem ou imagens que ascendem à primeira página. Os órgãos decisores nas redações sabem que os elementos icónicos conduzem à leitura de um texto e autentificam a informação escrita. Por norma, nem é possível publicar uma reportagem sem imagens. No entanto, a fotografia é quase sempre sacrificada em detrimento do texto. Acontece, muitas vezes, só se atribuir destaque à imagem quando o artigo é pobre em informação ou quando a sua riqueza icónica é inegável.

O redator deveria estar ciente que a natureza do jornalismo de imprensa é híbrida e utiliza um sistema de signos que não vive apenas do código linguístico, mas precisa do código icónico da imagem para cumprir a função de informar e vice-versa. Contudo, não há muitos anos e em alguns casos, os fotojornalistas chegavam a ser, de alguma forma, tratados como os "serviçais" do redator, "o meu fotógrafo", quando o fotógrafo de imprensa é naturalmente um jornalista, que precisa de se documentar antes de seguir para o terreno, utiliza a imagem para informar, denunciar

e contar histórias, tal como quem escreve usa a palavra. Estas situações foram observadas em alguns jornais, apesar da indignação sentida pela editoria fotográfica sempre que foi confrontada com posições similares.

O tipo de leitura que a imagem nos exige vai depender naturalmente da complexidade do referente. Uma fotografia do típico aperto de mão, após uma conferência de imprensa, de um presidente de câmara a cortar a fita durante uma inauguração ou, entre tantas outras situações, um retrato de grupo num encontro dos G8 ou dos chefes de Estado da União Europeia será quase sempre uma imagem óbvia ou literal, como lhe chama Barthes. Se, ao contrário, um dos elementos presentes numa dessas fotos tiver uma expressão ou gesto estranho ou se for uma imagem da primeira-dama norte-americana vestida de cores claras sob um fundo rosa, entre um grupo de mulheres afegãs, como aconteceu numa composição fotográfica da agência Reuters, de 2007, com Laura Bush no centro de mulheres de burca negra e rosto tapado, essas imagens vão conduzir a uma interpretação simbólica do visível – a imagem conotada referida por Barthes.

A certeza de que a imagem é apelativa ao observador a um nível primário, independentemente da sua condição social, formação ou cultura visual, provoca alguma desconfiança para com a fotografia. Erroneamente, a falta de cultura visual das chefias da imprensa, mas também dos leitores leva a atribuir ao texto a intelectualidade e a capacidade de reflexão, enquanto se acredita que a fotografia é uma mera ilustração para servir os instintos percetivos mais básicos. O aumento da imagem em alguns jornais mais populares tem sido o reflexo da tentativa de seduzir o público menos ávido de leitura, mas geralmente recorrendo a publicação de fotografias mais ilustrativas do que informativas e, por isso, redundantes em relação ao artigo.

Consequentemente, alguns diretores e editores de jornais ainda acreditam que os produtores de imagens não precisam de ter o mesmo grau de formação e de preparação que um redator. Não é por acaso que durante décadas o repórter fotográfico ocupava o penúltimo lugar na hierarquia profissional, apenas precedido do estagiário[9]. Até aos anos 1970, eram

[9] No livro *Os Jornalistas Portugueses 1933-1974*, Rosa Maria Sobreira publica um quadro (p.80) sobre a evolução das categorias profissionais entre 1943 e 1974, com base nos contratos coletivos de trabalho destes anos e decreto-lei de 19 de janeiro de 1943 do D. G. Em 1951, o repórter fotográfico é, inclusive, ultrapassado pelo repórter informador, a quem apenas correspondia a função de recolher informação nas ruas e junto das fontes.

poucos os repórteres fotográficos a terem direito a Carteira Profissional. Esse desprestígio manteve-se até ao 25 de Abril, quando se percebeu que esta distinção não fazia qualquer sentido e começaram a chegar aos jornais fotojornalistas tão ou melhor preparados que alguns redatores. A partir dos anos 1980, os fotojornalistas tinham o curso de Fotografia de três anos do Ar.Co[10], da Cooperativa Árvore, do Instituto Português de Fotografia (IFP) ou do IADE e, muitas vezes, acumulavam uma licenciatura noutra área com a formação em Fotografia. Alguns fotógrafos trocaram carreiras na medicina, arquitetura, *design*, engenharias, docência ou, entre outras áreas, direito pelo trabalho de repórter fotográfico. Hoje, há fotógrafos com mestrado e alguns – poucos, é certo – a concluir o doutoramento.

A maior parte da geração de fotógrafos até à faixa dos 50 anos está mais bem preparada para trabalhar com o multimédia do que os jornalistas-redatores até pela própria natureza da fotografia, a base do cinema, do vídeo e da televisão. Sem quaisquer problemas, fotografam, editam imagens, gravam e, por vezes, ainda escrevem a história que reportaram e que enche as galerias da secção multimédia no *online*[11]. Da amostra de fotógrafos entrevistados, a maior parte tem o *portfolio* disponível em blogues pessoais, *sites* profissionais, onde aposta em suportes multimédia para valorizar os trabalhos fotográficos. Ao contrário, são poucos os redatores que produzem texto, vídeos e fotografias com o mesmo profissionalismo e transferem o trabalho jornalístico para as plataformas multimédia. Atualmente, a tabela da hierarquia profissional da imprensa não distingue o fotojornalista de um redator. Ambos são jornalistas e a sua inclusão em determinado grupo profissional depende dos anos de profissão e experiência num jornal, assim como se exerce ou não funções de edição ou chefia. As mudanças no perfil do fotógrafo de imprensa não se refletem na quantidade, ainda escassa, de bibliografia existente sobre a fotografia de imprensa.

---

[10] Enquanto alguns dos entrevistados apontam como uma vantagem a formação exclusiva em Fotografia, outros revelam que não existe nas escolas como, por exemplo, o Ar.Co, muito centrada nas vertentes artística e conceptual, uma preparação prévia para o exercício do jornalismo fotográfico. Quando se iniciam profissionalmente, em palavras de muitos entrevistados, «não têm qualquer conhecimento do Códico Ético e Deontológico do Jornalista ou do sentido da notícia ou da reportagem».

[11] Veja-se, a este propósito, o trabalho transmédia sobre o Interior de Portugal, "Um Outro País" (2021), realizado pelo fotojornalista Reinaldo Rodrigues como projeto de mestrado em Audiovisual e Multimédia, da Escola Superior de Comunicação Social (ESCS), em parceira com a Global Media Group, onde é editor de imagem. Https://umoutropais.wordpress.com/

Qualquer pesquisa bibliográfica pelos principais arquivos fotográficos e centros de pesquisa[12], bem como a descoberta do acervo fotográfico nacional irão levar à constatação que, para conhecermos a história de Portugal nos últimos cem anos, teremos de recorrer aos arquivos fotográficos dos principais jornais, pois nenhuma coleção, pública ou privada, é tão rica em informação histórica. Involuntariamente, a imprensa assumiu, mais do que qualquer outra entidade nacional, o papel de ser o documento visível de um país. Defende-se que a fotografia jornalística é, portanto, documental, mesmo que esteja na sua base uma agenda noticiosa regida por valores-notícia que determinam as informações publicadas no espaço público ou que sejam produzidas e publicadas imagens para corresponder aos critérios de vendas de jornais, quando não sacrifiquem o rigor e a honestidade profissional. Citando Margarita Ledo:

> *Fotografia social ou fotojornalismo, uma e outra modalidades tornam-se visíveis pondo em cena os seus sujeitos através de técnicas e de regras que os codificam como um sujeito que não foi interferindo na realidade; técnicas e regras em que participa um recetor-modelo, um sujeito cultural que acede à alteridade, a outra realidade, quando esta se transforma em discurso jornalístico segundo as convenções, mais ou menos estáveis, que ao longo do tempo definiram as relações sociais da comunicação, num processo marcado por expetativas desde cada um dos seus atores e apresentando-se sob a domínio da razão com um objetivo e não como uma abstração… Com o termo documentalismo sintetizamos a singularidade do momento atual, os êxodos e a identidade* (1998: 22).

Conhecer a fotografia jornalística dos últimos 40 anos

Estimulada pela observação participante durante o exercício profissional e perante a ausência de uma base científica sobre a temática, concluiu-se

[12] Os principais centros de pesquisa disponíveis nesta área são o Centro Português de Fotografia, no Porto, o Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Hemeroteca Municipal de Lisboa, Museu Nacional da Imprensa, Arquivo Fotográfico do *Diário de Notícias*, Cinemateca-Centro de Conservação-ANIM, além de documentos privados de alguns fotógrafos.

que este livro poderia ser um contributo importante no conhecimento da fotografia jornalística e no papel que tem exercido nos últimos 40 anos. Embora não intencionalmente, a etnografia revelou-se o primeiro método de pesquisa que proporcionou contacto com o grupo investigado, permitindo o conhecimento das grandes temáticas e das preocupações dos autores de fotografia de imprensa, assim como a noção de qual o posicionamento da editoria fotográfica em algumas redações nacionais e da fotografia no próprio título de imprensa. Utilizando a entrevista qualitativa como o método preferencial para aprofundar os conhecimentos sobre a fotografia de imprensa, tentou-se perceber a sua essência, nos últimos 40 anos, através das representações que os autores fazem do seu trabalho, que papel a fotografia exerce no jornalismo escrito e que perspetiva descrevem do duplo carácter da fotografia, se é um registo objetivo ou uma construção subjetiva.

Sem ter sido realizada uma análise quantitativa de imagens, a observação de fotografias de imprensa publicadas ao longo do período abrangido foi necessária para conhecer a fotografia em Portugal e para escolher a amostra do trabalho, mas sem que as fotografias produzidas tenham posteriormente sido alvo de abordagem científica, uma vez que não seria este o método que levaria a resultados satisfatórios para o conhecimento do objeto de estudo. Conhecer, registar e analisar as histórias de vida dos entrevistados sobre o exercício e a produção fotográficos, bem como as experiências profissionais, cruzar os dados obtidos revelaram-se os únicos métodos para desocultar realidades desconhecidas, das quais não existe qualquer registo documentado, uma vez que se trata de uma história demasiado recente, almejando chegar a revelações sobre a fotografia em Portugal.

As fotografias observadas são demasiado silenciosas para conhecer as histórias de vida que se ocultam por trás do *frame* e que tornaram possível a construção da fotografia publicada. Sendo a entrevista um género utilizado no jornalismo, tentou-se construir as perguntas baseadas numa metodologia científica orientada pelas hipóteses formuladas inicialmente e afastar as vulnerabilidades do risco de contágio subjetivo provocado pela proximidade ao meio em investigação.

Os dados quantitativos serviram apenas para traçar o perfil dos entrevistados e perceber as diferentes tendências geracionais da classe, assim

como para ajudar a definir modelos de pesquisa. Adotando as técnicas e os métodos de investigação científica necessários para obter dados objetivos e isentos, definiu-se o objeto de estudo e a sua amostra. De 1980 até 2010, listaram-se os principais acontecimentos fotografados e publicados nos jornais, identificaram-se os seus autores e selecionou-se a amostragem a partir dos critérios de importância noticiosa e de experiência profissional. Inicialmente e com base nestes elementos, foram referenciados cerca de seis dezenas de profissionais que iriam constituir a amostra. Tentou-se validar o universo total de fotógrafos de imprensa com base em presumíveis dados da Comissão da Carteira Profissional de Jornalista, mas após alguns contactos foi transmitido que a Carteira Profissional de Jornalista não especifica a atividade que é exercida na produção de notícias, nomeadamente se escreve, edita, realiza, produz, fotografa, entre outras funções assumidas, pelo que a informação existente seria insuficiente para determinar uma amostra rigorosa.

Através da base de dados da Associação Estação-Imagem, criada oficialmente em 2010 e que tem procurado conhecer e divulgar o trabalho dos profissionais de imprensa – do passado e, em especial, do presente –, determinou-se que existiam no ativo pouco mais de 200 fotógrafos de imprensa nacional[13].

Paralelamente, surge uma nova vaga de profissionais, que não estando diretamente ligados à imprensa, procuram realizar um trabalho documental sobre temáticas sociais, recorrendo a meios próprios e que não se limitam às páginas de jornais em suporte papel para mostrar os seus trabalhos, mas que utilizam novas plataformas mediáticas, como a Internet e as versões jornalísticas para *tablet* e *smartphones*, onde o espaço é ilimitado. Muitas vezes, influenciados pelo espírito de jornalismo independente da Magnum Photos ou das revistas *Life* e *Paris Match*, formam coletivos de fotógrafos ou criam agências, na tentativa de dar dimensão internacional ao trabalho

[13] A amostra não abrange jornais regionais, uma vez que a importância conferida à fotografia na maioria das publicações deste âmbito é muito deficiente. A maior parte da imprensa regional não dispõe de fotojornalistas, dada a escassez de recursos económicos. E salvo raras excepções, como o *Diário As Beiras*, por exemplo, são os próprios redatores que fazem o registo fotográfico do acontecimento quando estão a cobrir os eventos ou então recorrem a fotografias de agências. Por razões que se prendem com a natureza do objeto de estudo, os profissionais especializados em moda, revistas sociais e cor-de-rosa também não foram considerados, a menos que, durante o tempo em estudo, tivessem tido um papel essencial como fotojornalistas.

realizado e de resistir às limitações orçamentais dos jornais nacionais, cada vez mais restritivas para os *freelancers*. Alguns dos jovens fotodocumentalistas não têm Carteira Profissional de Jornalista, nem experiência nas rotinas de jornais. Esta nova tendência não poderia ser ignorada.

Escrito um guião de perguntas semi dirigidas de carácter exploratório cuja análise das respostas validasse ou infirmasse as várias hipóteses que orientaram este estudo, iniciou-se a fase de recolha das entrevistas, ao mesmo tempo que se procedeu, em paralelo, à pesquisa bibliográfica para responder a algumas das grandes temáticas ligadas à fotografia, à sua natureza, ao papel que esta ocupa na sociedade e na formação da consciência coletiva, mas também que ajudasse a objetivar a eventual subjetividade de algumas respostas. Para perceber as representações que os fotojornalistas fazem da fotografia e do fotojornalismo, mas também que papel a imagem fotográfica exerce na imprensa, era também essencial entrevistar a quase totalidade dos editores de fotografia que exerceram funções no período em análise e, à parte da amostra, os mais significativos decisores dos órgãos de comunicação escritos que tiveram influência na valorização da imagem de imprensa.

As entrevistas basearam-se num guião de 27 perguntas idênticas para os fotojornalistas, embora adaptáveis de acordo com o percurso profissional, mas distintas no caso de editores e diretores dos *media*, para garantir a comparabilidade dos dados e serem passíveis de interpretação objetiva. À medida que as entrevistas iam sendo concretizadas, tornou-se cada vez mais evidente que cingir a amostra aos autores das fotografias de acontecimentos mais mediáticos seria demasiado limitador e não representaria o universo em estudo. Embora os rituais de trabalho sejam muito similares ao longo dos tempos, os princípios profissionais tenham sido unificados pelo mesmo Código Ético e Deontológico, estabelecido pela Comissão da Carteira Profissional de Jornalistas, as descrições que os autores tecem da fotografia, as suas referências e opiniões sofrem variações de geração para geração e segundo a especificidade na formação. Seria também preciso conhecer os jovens fotógrafos que chegaram há menos de uma década à profissão, alguns considerados as promessas da fotografia de imprensa, mas também os *freelancers* que exerceram funções na redação, no período temporal em análise, embora hoje estejam afastados dos jornais por deixarem de acreditar nas linhas editoriais

e opções seguidas pelos títulos onde exerciam funções ou porque perderam o lugar na editoria de fotografia onde trabalhavam.

Procurou-se ter uma amostragem válida também de acordo com a história de vida e experiências de cada geração, além de representativa das características das diferentes editorias fotográficas dos jornais ou agências onde trabalham. A amostra alargou-se, orientada por critérios geracionais, linhas editoriais, mas também por género. No final, a amostragem abrangeu 90 pessoas, ou seja, cerca de 50 por cento do universo de fotógrafos em funções. Antes da década de 80, a atividade fotográfica de imprensa era uma profissão masculinizada e praticamente vedada ao sexo feminino. Acontecia no jornalismo em geral, mas na fotografia essa segregação era mais evidente[14]. Seria impossível compreender a fotografia de imprensa de hoje, sem conhecer as suas origens. Algumas alterações concretizadas só foram possíveis graças à postura de alguns "visionários" ou repórteres fotográficos veteranos que souberam defender o seu trabalho e impor a sua posição junto das direções. Muita gente exterior à profissão de repórter fotográfico parece, por exemplo, ter esquecido ou ignorado que a reportagem e o jornalismo, tal como os conhecemos, começaram, ironicamente, com as coberturas fotográficas de Roger Fenton, na Guerra da Crimeia.

Conscientes da parca obra sobre a ontologia fotográfica da imprensa em Portugal e do exercício do fotojornalismo, 96 por cento dos fotógrafos contactados – cerca de 106 – mostraram-se totalmente recetivos à entrevista. Dos 15 por cento que não participaram, apenas cinco fotógrafos foram por outros motivos que não a falta de tempo, o que demonstra a urgência de uma investigação desta natureza. Entre os motivos desta minoria, está a descrença total na profissão. A resposta de Jordi Burch, do antigo coletivo Kameraphoto, é perentória: «Eu não acredito no fotojornalismo. É uma banalidade pela forma como documenta e pensa o mundo. Quase sempre o fotojornalista fala mais dele numa imagem, do que no assunto que está a retratar. Porque existem tantas imagens de guerra a preto e branco? A vida,

[14] A primeira mulher a integrar a editoria de fotografia de imprensa foi Beatriz Ferreira (1916-1996), ao serviço d'*O Século*. Começou a trabalhar em 1949, aos 41 anos, em parte influenciada pelo marido, Ismael Ferreira, também repórter do jornal republicano, que lhe incutiu o gosto pela fotografia e a convenceu a abandonar o salão de cabeleireira de que era proprietária. Beatriz Ferreira acompanhava o marido nas suas reportagens e com ele acabou por aprender as técnicas fotográficas, complementadas pelas pesquisas e leituras sobre fotografia que a levaram a ser uma autodidata. Nos anos 1970, chegou a ser chefe de fotografia de Eduardo Gageiro e outros fotógrafos n'*O Século*.

por muito dura que seja, é a cores. Porque gostam tanto os fotógrafos de fotografar a desgraça? Porque é mais fácil de surpreender se comparada com a alegria. Para terminar, Stalin disse: "A morte de uma pessoa é uma tragédia; a de milhões, uma estatística"». Daniel Blaufuks, que apenas respondeu a duas questões sobre *O Independente*, afirma nunca se ter considerado um fotojornalista. «Trabalhei n' *O Independente* como fotógrafo a tempo inteiro, a partir do número zero e durante cerca de dois anos e meio. No entanto, não sou fotojornalista, nem nunca fui ou quis ser.»

Da recolha das entrevistas passou-se para a transcrição do discurso oral para a escrita e procedeu-se a uma edição textual, sem nunca alterar frases ou sentidos. Numa segunda leitura, em cada entrevista, foram identificadas as grandes temáticas abordadas, na tentativa de desconstruir e identificar as diretrizes da grelha de análise. Seguiu-se a fase de categorização para perceber como é que as respostas individuais podem conduzir a resultados de grupo. Apesar de todos os perigos de um trabalho que utiliza a entrevista qualitativa e de interpretação, comparar respostas foi a única possibilidade para compreender o tema.

Com o intuito de obter uma base sólida de interpretação, construiu-se uma grelha de análise repartida pelos grandes temas abordados nas entrevistas e que permitisse refutar ou validar as hipóteses de partida. Primeiramente, tentou-se perceber as linhas genealógicas das representações: quais as suas influências fotográficas e profissionais, como lhes surgiram as noções que têm da fotografia? Que elementos técnicos e estéticos entendem ser necessários para obter uma boa imagem de imprensa? A perspetiva do autor é assumida? Ainda privilegiam a objetividade e a neutralidade? Sentem que os órgãos decisores da imprensa nacional valorizam a fotografia? É-lhe concedido o devido espaço na página? Existem incompatibilidades entre o redator e o fotógrafo? A legendagem respeita a intenção do autor fotográfico? O digital alterou a maneira de fotografar? Os novos suportes estão a retirar ou a atribuir importância à fotografia jornalística? A autoria das imagens é-lhes importante, nomeadamente na assinatura das fotografias? Acreditam que a crença na fotografia está a ser ameaçada pela possibilidade de edição? Que ideia têm do fotojornalismo? A crise da fotografia de imprensa nacional padece dos mesmos sintomas da crise do documental sobre a qual discorre André Rouillé (2005) ou Pepe Baeza (2001)?

Como todos os textos, receou-se que as respostas possibilitassem uma multiplicidade de leituras. Contudo, a experiência profissional no jornalismo, assim como a formação académica na mesma área ajudaram a delinear matrizes de orientação e a mais facilmente atribuir sentidos e significados ao discurso dos entrevistados, sem deixar, como refere Laurence Bardin, de «lutar contra a evidência do saber subjetivo, destruir a intuição em proveito do "construído", rejeitar a tentação da sociologia ingénua, que acredita poder apreender intuitivamente as significações dos protagonistas sociais, mas que somente atinge a projeção da sua própria subjetividade. Esta atitude de "vigilância crítica" exige o desvio metodológico e o emprego de "técnicas de ruptura" e afigura-se tanto mais útil para o especialista das ciências humanas, quando mais ele tenha sempre uma impressão de familiaridade face ao seu objeto de análise» (2009: 30).

A desconstrução das respostas pretendeu descobrir a validade ou inviabilidade das hipóteses. Utilizou-se o método indutivo de análise. Através da comparação e oposição de cada entrevistado, foram organizadas ideias semelhantes, partindo do particular para o geral. Da análise ao universo de dados e entrevistas individuais, emergiu, numa última fase, conhecimento sobre as hipóteses levantadas e sobre a natureza da imagem jornalística, numa interpretação que não se limitou às aparências dos significados. A amostra, embora bastante homogénea ao nível das práticas e princípios profissionais, tem variações, consoante a idade, formação, experiência e título (os) de imprensa a que o entrevistado esteve ligado.

A nível qualitativo, foi recolhida a opinião de cada pessoa sobre as diversas temáticas e, na comparabilidade de dados, a frequência dos enunciados. No entanto, conclui-se que o fotojornalismo funciona como uma espécie de comunidade em que cada membro persegue o mesmo objetivo, defende os mesmos ideais, embora com mais ou menos veemência, dependendo se trabalha mais sobre assuntos de agenda, de reportagem ou em trabalhos documentais, o que leva a uma rigorosa objetividade de dados. O resultado do tratamento das informações recolhidas, a argumentação e a descrição da análise qualitativa encontram-se no quinto e último capítulo do livro, onde estão expostos os conhecimentos que se pretendem originais e, de alguma forma, reveladores de novas bases epistemológicas para a fotografia, ao mesmo tempo que poderão despertar questões sobre abordagens adormecidas.

PARTE I

CAPÍTULO I

A NATUREZA FOTOGRÁFICA

A AMBIGUIDADE DA FOTOGRAFIA

Ato fotográfico *vs.* Registo amadorístico

Confiante na condição técnica da imagem fotográfica, resultado de um processo mecânico e da simbiose entre a física e a química, o observador da fotografia de imprensa, agora adaptado ao eletrónico, ancora referências num mundo visual que lhe é mostrado sempre que olha para os jornais em papel ou *online*. Na maior parte das vezes, as fotografias de imprensa são a única ponte de acesso a realidades que não se consegue testemunhar. As palavras oferecem-lhe o relato dos acontecimentos, descrevem os pormenores, mas, para o leitor, só as provas visuais são inteiramente alheias aos desvios da imaginação e merecedoras de confiança; só as imagens conferem a invisibilidade necessária ao jornalismo isento. Como escreveu o fotojornalista americano Arthur Rothstein, em *Words and Pictures*: «As imagens fotográficas poderosas são fixadas na memória mais rapidamente do que as palavras, porque o fotográfico não precisa de intérprete. Significa a mesma coisa em todo o mundo» (1956: 5).

Desde que surgiu oficialmente, em agosto de 1839, a fotografia passou a provar que aquele momento, pessoa, objeto ou lugar, realmente, estiveram em frente da objetiva. Gerou-se um sentimento de pertença a um mundo comum tornado possível pela invenção de Niépce, Daguerre, Talbot, Gerber, Florence e tantas outras contribuições. Este sentimento foi crescendo e nem mesmo as novas técnicas audiovisuais, como a televisão e o vídeo, que apareceram ao longo do século XX, anularam este atributo da fotografia.

Para o homem ocidental ou homem da videoesfera (Debray, 1992), olhar as imagens de realidades a que não tem acesso confere-lhe segurança, quer seja pelo choque, como se uma imagem violenta representasse a dor alheia em contraponto à comodidade em que vive (Sontag 2015), quer seja pela tranquilidade de pousar os olhos numa realidade que conhece e que sabe que irá ser visualmente imortalizada num *frame*. Como acredita Régis Debray, ao homem moderno apenas o visível e o que parece óbvio é merecedor de confiança, embora a verdade da imagem esteja escondida na invisibilidade, nos «códigos invisíveis do visível». É no que não é óbvio ao olhar que se revela a essência da imagem. O que o observador vê e identifica na fotografia não é mais do que um conjunto de valores e de experiências partilhadas. Daí a necessidade, exaltada por Walter Benjamin, de atribuir mais importância à funcionalidade social da fotografia como arte para perceber a sua natureza, reconhecendo que as discussões sobre a validade artística da fotografia foram, quase sempre, estéreis para conhecer a sua ontologia (1931: 257).

Primeiro com a criação da Kodak e depois com o digital, em diferentes escalas e dimensões, a juntar à facilidade de acesso ao distante conquistada pela Internet, a capacidade de fotografar o mundo deixou de ser um saber exclusivo das elites e de profissionais, um pouco como aconteceu com todas as manifestações artísticas, embora com a ressalva que a fotografia é, na sua origem, um dispositivo nascido na era do reproduzível e que tem a condição de cópia na sua natureza.

A facilidade com que se clica hoje num botão para registar uma viagem, um momento fugaz ou obter um retrato familiar confere à fotografia uma sombra de banalidade, desapropriando aparentemente os fotógrafos profissionais de saberes que outrora eram exclusivos, ao mesmo tempo que se perde a noção da sua importância, enquanto linguagem universal.

Todos queremos visualizar e eternizar as nossas experiências para além da imagem mental e a fotografia satisfaz o ensejo de apropriação de lugares, objetos e de um mundo de afetos que tememos perder, mas que um fotograma paralisa, como se fosse o eterno reencontro com o tempo perdido. «Colecionar fotografias é colecionar o mundo. Os filmes e programas de televisão iluminam os ecrãs, vacilam e desaparecem; mas na fotografia a imagem é também um objeto, leve, barato e fácil de transportar, acumular e conservar» (Sontag, 1973: 11).

Na privacidade, usa-se a fotografia para contrariar a inevitável passagem do tempo e nos lembrarmos das experiências vividas, para tornar mais terna a certeza que todas aquelas situações se irão dissipar, mas que um dia realmente existiram. Só conhecemos o rosto dos nossos antepassados ou como eram os seus traços na juventude porque um processo alquimista resgatou do tempo dos mortais a imagem de alguém refletida graças à luz, atirando-a para um tempo infinito. Quer seja no espaço público como privado, a fotografia é como um espelho do momento condenado a desaparecer.

> *Ora, aproximar as coisas de si, ou melhor, das massas, representa tanto um desejo apaixonado do presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única de cada situação através da sua reprodução. De dia para dia se torna mais irrefutável a necessidade de nos apoderarmos de forma muito directa do objecto, através da imagem, ou melhor dizendo, da reprodução. E a reprodução, tal como aparece no jornal ilustrado ou nas actualidades filmadas, distingue-se inconfundivelmente do original* (Benjamin, 1931: 254).

A fotografia é, portanto, o auxílio da memória e da precisão imagética. Numa alusão aos álbuns de família, que, na perspetiva de Joan Fontcuberta, apenas incluem situações agradáveis do quotidiano como celebrações, viagens, férias, etc., o autor refere a função social da fotografia amadorística: «Fotografamos para reforçar a felicidade destes momentos. Para afirmar aquilo que nos apraz, para preencher ausências, para suster o tempo, pelo menos ilusoriamente, adiar a inevitabilidade da morte. Fotografamos para preservar a estrutura da nossa mitologia pessoal» (2002: 5). Pactuando com a tese de Bourdieu sobre a necessidade de registar todos os momentos de família, Rosalind Krauss considera que «a máquina fotográfica é vista como uma ferramenta que não tem outra utilidade senão ilustrar, registar passivamente o facto objetivo da integração do grupo familiar» (1990: 221). Um pouco à imagem da tese de reconhecimento que emerge na Teoria do Espelho, de Jacques Lacan. É como se o ser humano sentisse necessidade de gerar simbolismo em cada momento da sua vida para valorizar a sua existência e criar um significado no mundo.

Entre o simples clique da câmara, que muitos teóricos explicam pelo desejo de registo de uma experiência individual (Sontag, Freund, Fontcuberta, Bourdieu, Krauss, Mitchell), e o ato fotográfico profissional existem distâncias consideráveis que é preciso aferir para perceber o valor da fotografia, se a encararmos como um bem imaterial e necessário para uma sociedade informada, no caso do fotojornalismo, ou a fotografia enquanto valor, se a entendermos numa perspetiva de bem de consumo, um dos enigmas da mudança de paradigma dos *media*, ainda em metamorfose. Enquanto para o homem comum a fotografia surge da necessidade de materializar um momento efémero, o profissional assume-se como um mensageiro de uma realidade que reporta para um espaço público. As diferentes intencionalidades e objetivos fotográficos levam a que os registos individuais raramente tenham outro valor para além do interesse pessoal:

> *De facto, o amador que regressa a casa com uma série de fotografias artísticas não nos satisfaz mais do que um caçador que volta da sua batida com muitas peças de caça que só têm interesse para o comerciante. E na verdade não tardará muito a chegar o dia em que haverá mais revistas ilustradas do que lojas onde se vendem caça e aves. Isto, no que se refere ao hábito de "bater umas chapas". Mas a perspectiva muda completamente se passarmos da fotografia como arte para a arte como fotografia* (Benjamin, 1931: 257).

Confronto de visões

À distância que existe entre o ato fotográfico e os instantâneos amadores, há ainda que acrescentar que a fotografia, tal como outras áreas, é multifacetada. Embora o dispositivo seja o mesmo, o fim que serve pode ser completamente distinto. Da mesma forma que a veracidade da situação que a fotografia mostra depende do que se procura no ato fotográfico e do fim que se pretende atingir. Em quase dois séculos de existência, as potencialidades da amplitude pragmática da fotografia foram reveladas. Pode ser apenas «serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas… a secretária e bloco-notas de alguém que na sua profissão tem necessidade duma absoluta exatidão material», como sentenciou

Baudelaire, defensor da alta-cultura, opositor do industrial e do reprodutível, um "apocalíptico" no século XIX, na perspetiva de Umberto Eco; pode ser um instrumento precioso da ciência com um potencial incalculável, como a via o físico e político francês François Arago, mas também pode ser uma extensão do olhar (McLuhan) ou o "bloco de esboços" de Cartier-Bresson, no século XX, em que é necessária uma constante atenção do autor para não deixar escapar o "instante decisivo". Para Bresson, poeta do instante, a fotografia era o oposto do gesto automático e mecânico, pois de nada vale se não for acompanhada por um momento de concentração, de seleção e capacidade interpretativa do fotógrafo: «A reportagem é uma operação progressiva da cabeça, do olho e do coração para exprimir um problema, fixar um acontecimento ou impressões». No texto de introdução ao livro *Imaginário Segundo a Natureza*, Henri Cartier-Bresson escreve: «Há quem faça fotografias previamente arranjadas e há os que vão à descoberta da imagem e a captam. A máquina fotográfica é, para mim, um bloco de esboços, o instrumento da intuição e da espontaneidade, a senhora do instante, que, em termos visuais, questiona e decide ao mesmo tempo. Para "significar" o mundo, é preciso sentir-se implicado no que se descobre através do visor» (1981, 1996).

Neste confronto de visões, percebe-se como a fotografia se renovou e adquiriu novos estatutos. Hoje, é reconhecido que tem na sua essência a dupla "natureza" de ser espelho e construção do real, de ser técnica e um meio de expressão. Quanto está ao serviço da medicina, da arqueologia, da investigação forense, da biologia e outras ciências, ela assume-se como o registo do assunto ou objeto. Assente numa base técnico-científica, pretende testemunhar situações, documentar achados ou ampliar superfícies para complemento de pesquisa. Nada mais é do que um instrumento útil de investigação, uma prova objetiva como no tempo dos primeiros daguerreótipos em que as ciências se servem das possibilidades da fotometria e da ótica para atingir conhecimento. Na fotografia conceptual, o autor é livre de a usar para criar o universo artístico, sem qualquer importância se o enunciado tem como referência o real ou o fantástico, um acontecimento, uma pessoa, um livro ou um filme.

Em contexto jornalístico, onde a fotografia pode assumir os dois lados, o seu carácter torna-se mais indefinido. Sustem-se na ideia de realidade, o que fotografa existe ou existiu, mas essa verdade é

reconstruída por um fotógrafo, condicionada por uma agenda de serviços e mediada por um jornal ou revista, transformando-se numa imagem verosímil. Em algumas situações, pode mesmo limitar-se a ser um mero registo do referente , dependendo dos géneros jornalísticos que reporta. A discussão sobre a ontologia da fotografia centrou-se, tantas vezes, neste duplo carácter de ser testemunho objetivo e construção subjetiva, sem se perceber que as duas naturezas não têm de ser inimigas e estar de costas voltadas, em especial, no jornalismo. Como acreditava Heidegger (1927, 1946), através da construção subjetiva pode-se atingir a objetividade.

Na fotografia de imprensa, a problemática adensa-se por se recear que assumir a subjetividade do autor no ato fotográfico corresponderia a negar a objetividade e a veracidade do assunto reportado, pilar da imagem documental e jornalística. Sem se atingir ainda uma fase de descrença, atualmente, desponta um clima de desconfiança para com a fotografia mediática, em parte originado pela consciência do seu poder, pelo excesso de imagens produzidas e observadas com o digital e pelo fácil acesso à pós-produção. «A dificuldade – ou mesmo impossibilidade perceptiva de identificar as manipulações ou simulações visuais é responsável por um clima de desconfiança que tende a contaminar a recepção de todas as imagens por mais arredadas que estejam das novas tecnologias» (Flores, 2012: 114).

Inspirados pelos conceitos de mimesis, simulacro e imitação de Platão, a imagem eletrónica ressuscita velhos temores questionando a autenticidade que lhe era conferida pela técnica criando uma revolução do olhar. Com a evolução das tecnologias, é hoje possível produzir uma imagem completamente virtual, sem ser necessário o seu registo fotográfico – prática proibida no exercício da fotografia documental:

> *A simulação elimina o simulacro, levando assim à imemorial maldição que unia imagem e imitação. A imagem estava acorrentada ao seu estatuto especular de reflexo, registo ou captura, ao melhor substituto, ao pior logro, mas sempre ilusão. Esse seria, então, o fim do milenário processo das sombras, da reabilitação do olhar no campo do saber platónico. Com a conceção assistida por computador, a imagem reproduzida já não é cópia secundária de um objeto anterior, se não o contrário. Ao evitar a oposição do ser e do parecer, do parecido e do real, a imagem infográfica já não tem porque seguir imitando uma realidade exterior, pois é o produto real aquele que deverá imitá-la para existir* (Debray, 1992: 237 e 238).

Existem correntes do pensamento mais radicais que reafirmam a impossibilidade de a imagem ser o espelho da realidade, pela sua própria natureza. «Contrariamente ao que a história nos incutiu, a fotografia pertence ao âmbito da ficção muito mais do que das evidências. *Fictio* é o particípio de *fingere* que significa 'inventar'. A fotografia é pura invenção. Toda a fotografia. Sem exceções» (Fontcuberta, 2002: 167). Como é que a fotografia pode ser objetiva, se é realizada por alguém que interpreta e escolhe sempre sobre a realidade? Posição contrária à crença absoluta na fotografia herdada do séc. XIX, registo mecânico, ótico e físico e, por isso, fiel ao visível, desprovida de qualquer impressão e perspetiva pessoal, defendida por Arago e pelos seus contemporâneos[15]. Mas será que reconhecer na fotografia a presença da perspetiva do fotógrafo, os seus valores culturais e as experiências de vida, as limitações técnicas e as tendências estéticas transforma a fotografia em "pura invenção"? O que a imagem documental reporta, por mais fragmentado que seja da realidade, não aconteceu, é uma "mentira"? Não correspondendo à verdade absoluta e total, não pode a verdade verosímil ser digna de confiança?

A ontologia da imagem: entre as sombras e a verdade

A procura do sentido da verdade e se a imagem pode contribuir para a sua revelação é antiga. Desde que a Civilização deixou de explicar os fenómenos naturais e humanos através do Mito[16] e nasceu a filosofia, no início do século VI a.C, que a procura da verdade sobre problemas do universo físico, do homem e da sociedade, através da explicação racional passa a ser o fim máximo. Perceber a imagem, quer seja mental como a da representação do universo ou "imagem-coisa" (Bergson), torna-se um

[15] A corrente picturalista, seguida por Alfred Stieglitz, Gertrude Käsebier, Clarence White, Alvin Langdon Coburn e, entre outros, Frank Eugene iria provar, mais tarde, que a fotografia pode ser tão ou mais abstrata e subjetiva do que a pintura. Em laboratório ou na escolha do filme, os picturalistas alteravam os tons, manipulavam a granulação do filme e modificavam elementos para aproximar a estética fotográfica das pinturas ou aguarelas. O picturalismo não tinha, contudo, qualquer intenção de ser um testemunho do real, mas apenas aproximar a fotografia da pintura enquanto expressão artística.

[16] A filosofia surge em oposição à sabedoria popular e à irracionalidade do mito. A interpretação do universo e da convivência humana deve assentar em bases inteligíveis e racionais.

dos caminhos para atingir essa verdade ou a ideia que se formou deste conceito. Só que a imagem é omnipresente e multifacetada, por isso, complexa. De símbolo da morte, temido pelos vivos, nas sociedades ancestrais, ou objeto de culto pagão, ela inaugura uma relação entre a imagem e a morte (Cruz: 2003, Medeiros: 2013), mas passa a ser, sobretudo, um instrumento importante de comunicação, uma ponte que existe entre o eu e o outro. E nessa travessia pode estar escondida algures a verdade possível.

Martin Joly dá conta da única imagem graciosa para Platão e que merece tornar-se num instrumento da análise filosófica: os reflexos e as sombras, a imagem «natural» (1994: 19). Na obra *República*, o pensador ateniense apresenta a imagem como ilusória e enganadora. A verdade nunca seria atingível através do visível, do mundo sensível, com que as imagens facilmente nos seduzem e desorientam, mas sim no universo das ideias, do mundo inteligível (*noema*), onde coloca a razão discursiva, a filosofia (*noesis*) e o entendimento das ciências (*dianoia*). No livro X de *A República*, no diálogo entre Sócrates e Glauco, a poesia e a pintura são vistas como imitadoras do real e nunca a realidade em si mesma. O objeto construído pelo artífice estaria mais próximo da verdade do que a pintura que representa esse mesmo objeto, recorrendo à imitação ou *mimesis* para nos levar a acreditar que se trata da realidade. Referindo-se ao pintor, o mais próximo que existe do fotógrafo de hoje, Sócrates sentencia: «O título que me parece que se lhe ajusta melhor é o de imitador daquilo que os outros são artíficies... Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição» (Platão, IV a.C: 454 e 455).

Neste diálogo, o mesmo imitador é um criador de fantasmas, de simulacros que nada entende da realidade, mas só da aparência. A *mimesis* está três pontos afastada da natureza, como consequência, distante da verdade. A verdade e a virtude do Homem encontram-se na reflexão, na razão, no mundo das leis e das ideias, na justiça e na sabedoria, apenas atingíveis longe do visível e próximos do Bem, que torna a alma imortal.[17]

[17] PLATÃO, *A República*, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, 13.ªedição, Lisboa, 2012.

Na *República*, não existe lugar para pintores e poetas. No livro VII da mesma obra, Platão recorre, precisamente, a uma reconstrução imagética ou uma alegoria visual na *Caverna* para expor o seu pensamento sobre a realidade e a ilusão do real. O Homem precisou de se libertar da crença nas sombras humanas visíveis e que toma como realidade para conhecer, realmente, o mundo. Da mesma forma que na contemporaneidade necessita de pensar que as imagens publicadas nos jornais possam ser elucidativas de acontecimentos e realidades, mas nunca deverão substituir a nossa própria noção de real.

A realidade verosímil não pode anular a consciência de uma perspetiva crítica que algumas fotografias ajudam a formar. Confundir as imagens com a própria vida ou, citando Maria Teresa Cruz, perder a noção de que pisamos os universos virtuais é entrar no terreno perigoso do simulacro (2003: 70)[18]. O mundo terá de continuar a revelar em imagens e não as imagens serem, elas próprias, vida.

No *best-seller Ensaio sobre a Cegueira*, José Saramago transfere, inspirado nas ideias de Platão, a alegoria para a sociedade pós-moderna, imersa em imagens mediáticas, defendendo que o pensamento do mestre ateniense continua tão válido como há 2400 anos. Para o escritor, as imagens mediáticas invadiram o nosso quotidiano e passamos a acreditar que constituem a própria realidade, ao ponto de a substituir.

> *Cegos da razão, da sensibilidade… Enfim, de tudo aquilo que faz de nós um ser razoavelmente funcional na relação humana, mas, pelo contrário, somos hoje um ser agressivo, egoísta, violento. E o espetáculo que o mundo nos oferece é, precisamente, esse. Um mundo de desigualdade, de sofrimento, sem justificação. Acho que nunca vivemos tanto na Caverna de Platão como hoje. Hoje é que estamos, de facto, na Caverna de Platão. As próprias imagens que nos mostram a realidade, de alguma maneira, substituem a realidade. Nós estamos num mundo a que chamamos mundo audiovisual. Nós estamos, efetivamente, a repetir a situação das pessoas aprisionadas na Caverna de Platão, vendo sombras e acreditando que essas sombras são a realidade. Foi preciso passarem todos estes séculos*[19].

---

[18] CRUZ, Maria Teresa. *Da Vida das Imagens*, *in Imagem e Vida – Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º31, Lisboa: Relógio d'Agua, fevereiro de 2003.

[19] José Saramago, em *A Janela da Alma*, documentário de João Jardim e Walter Carvalho, 2007.

Das vozes da Antiguidade, Aristóteles tem uma posição mais condescendente para com a imagem do que Platão e acredita que pode ser, de alguma forma, reveladora e levar ao Ser. Na obra *Poética,* defende que a verdade existe no mundo sensível e que a imagem, ao ser imitadora e uma representação mental da realidade, é esclarecedora e pode abrir o caminho para o conhecimento da verdade, uma vez que o pensamento não existe sem as imagens. Essas imagens tanto podem ser naturais, como as sombras e os reflexos, como ser criadas pelo Homem através do desenho, da pintura e da escultura. O próprio mundo visível é uma imagem mental, assente na ideia de verosímil.

> *Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas, como por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e cadáveres. A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos mas é-o igualmente para os homens, embora estes participem desta aprendizagem em menor escala. É que eles, quando veem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, "este é aquele assim e assim"* (Aristóteles, 335-323 a.C.: 43).

Na linha filosófica de Platão, Descartes (*As Paixões da Alma*, 1649), Leibniz (*De Arte Combinatória*, 1666) e Kant (*Crítica da Razão Pura*, 1781), três pilares do pensamento moderno, também não encontram outra possibilidade de atingir a verdade sem ser no domínio da razão. A imagem pertence ao terreno da imaginação e não do pensamento, por isso, é enganadora. O corpo, o que é material, pouco importa para o conhecimento da verdade.

Contrariando a tese racionalista de Descartes e de Leibniz que as ideias podem ser inatas e que o pensamento – primeira manifestação da procura da verdade – pode vir da alma, John Locke, na obra *Ensaio*

sobre o Entendimento Humano (1690), considera que a mente é como uma «tábua rasa» desprovida de ideias inatas, mas apta ao raciocínio e à educação para encontrar a verdade e o conhecimento. Só o conhecimento adquirido pela experiência é possível. As imagens também integram essa experiência. Elogiando Aristóteles, o fundador do empirismo acredita que a abstração é uma componente fundamental do conhecimento ao permitir a formação dessas ideias abstratas a partir de impressões sensíveis concretas e da perceção sobre o mundo natural. «Chamo ideia a tudo aquilo que a mente percebe em si mesma, tudo o que é objecto imediato de percepção, de pensamento ou de entendimento; e à potência de produzir qualquer ideia na nossa mente, chamo qualidade do objecto em que reside essa capacidade» (Locke, 1690: 156).

O filósofo inglês acredita que a verdade só pode estar nas proposições, mentais e verbais. A significação das palavras, quando aliada às ideias mentais das coisas significadas que existem na natureza, compõe a verdade. A representação da realidade pelas imagens nunca pode ser a realidade em si, que se encontra no mundo natural e que é visível ao Homem. Apenas contribuem para formar conhecimento enquanto manifestação sensível sobre o real. «O domínio do homem neste pequeno mundo do seu próprio entendimento assemelha-se muito ao que ele tem em relação ao grande mundo das coisas visíveis, onde o seu poder, embora dirigido pela arte e pela habilidade, não vai além de compor e dividir materiais que estão ao alcance da sua mão, mas é impotente para criar a mínima partícula de matéria nova ou destruir um átomo daquilo que já existe» (*Idem, ididem*: 128)[20].

Próxima desta corrente, Hegel (*Fenomenologia do Espírito*, 1807) acredita que a verdade se encontra no mundo das ideias, mas as imagens nascem de representações sensíveis do pensamento e dos seus conceitos. Para atingir a verdade e o conhecimento, para alcançar o Saber Absoluto, a consciência universal, o Homem, o Ser, na sua consciência individual, tem de percorrer um longo caminho de experiências sociais, «os degraus de formação cultural do espírito universal». É através da dialética da certeza sensível que se chega à perceção e ao entendimento, à ciência.

[20] LOCKE, John (1690). *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, Vol. I, trad. Eduardo Abranches de Soveral, 4.ªedição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

> *O verdadeiro é o todo. Mas o todo é somente a essência que se implementa através do seu desenvolvimento. Sobre o absoluto, deve-se dizer que é essencialmente resultado; que só no fim é o que é na verdade. A sua natureza consiste justo nisso: em ser algo efetivo, em ser sujeito ou vir-a-ser-de-si-mesmo. Embora pareça contraditório conceber o absoluto essencialmente como resultado, um pouco de reflexão basta para dissipar esse semblante de contradição. O começo, o princípio ou o absoluto – como de início se enuncia imediatamente – são apenas o universal* (Hegel, 1807: 31)[21].

A verdade encontra-se no Espírito Absoluto, do qual a arte, onde se inclui a imagem, é uma das suas manifestações; o primeiro momento da verdade[22] – uma ideia continuada por Nietzsche. O Espírito Absoluto é a unificação do espírito subjetivo (sujeito interior que se conhece a si mesmo, a alma) e do espírito objetivo (direito, moralidade e felicidade). Contra os que defendem que a apreciação do gosto é subjetiva, Hegel considera antes que existe uma objetividade no belo e a possibilidade de racionalização dos seus princípios. O belo é a exposição sensível das ideias nas obras de arte. Recorrendo ao conceito pré-socrático de *Aletheia*, é um momento essencial do desdobramento do espírito. É a ponte que une o exterior, sensível e passageiro, ao puro pensar.

Para apelar aos sentidos e exercer a sua função emotiva, a fotografia também segue, muitas vezes, uma estética do belo, mesmo no registo de situações melindrosas da humanidade. As imagens de guerra de W. Eugene Smith, James Nachtwey ou Sebastião Salgado, entre outros, têm a dimensão estética muito presente. Na maior parte das obras dos três fotojornalistas, há vestígios do mesmo conceito artístico da escultura Pietà, de Michelangelo. Da autoria de W. Eugene Smith, a fotografia Tomoko *Uemura in Her Bath* ("Tomoko Uemura no Banho") mostra uma mãe a dar banho à sua filha, uma rapariga de 14 anos, com profundas deformações físicas causadas por envenenamento por mercúrio, vítima do desastre na baía de Minamata, no Japão, causado pela empresa Chisso. O olhar da mãe de Tomoko para com a filha tem o sentido de misericórdia muito

[21] HEGEL, G.W.F., *Fenomenologia do Espírito*, trad. Paulo Meneses e Karl-Heinz Efken, 2.ªedição, col. Pensamento Humano, Petrópolis: Vozes, 1992, disponível em Google docs.

[22] Para Hegel, o espírito absoluto tem vários estádios: a arte, a religião e a filosofia.

presente. A construção estética, que vive muito da perfeição das composições com luz, aperfeiçoada na fase de edição, também fortalece a conotação da fome e miséria presente nos retratos de Salgado. O mesmo acontece com a maior parte das imagens de Nachtwey em palcos de conflito que reportou, dos Balcãs, a África, à Ásia ou ao Médio-Oriente.



Figura 4. Tomoko *Uemura in Her Bath*, Japão, 1972. Foto: W. Eugene Smith, in *Minamata: The Story of the Poisoning of a City, and the People Who Choose to Carry the Burden of Courage Hardcover* (1975)

A teoria da representação pictórica da linguagem de Wittgenstein (*Tratado Lógico Filosófico*) também sustenta que «a imagem é um modelo da realidade», a sua apresentação e representação. É a ferramenta que permite ao homem ter acesso aos factos do mundo, relacionar-se com os seus elementos e, logo, com o próprio mundo. Para ser válida, a representação possível da realidade tem de possuir uma forma lógica, a que Wittgenstein denomina de proposição, que representa e mostra o que acontece. É na imagem enquanto representação do real que se pode conhecer o mundo e a forma como os objetos, as coisas se relacionam. Mas para o autor, não podem existir as tais sombras da realidade, que ameaçam a sua veracidade. Não se pode conhecer as imagens sem a compreensão da sua linguagem. «O que a imagem tem que ter em comum

com a realidade para a poder representar pictorialmente – verdadeira ou falsa – do seu modo e maneira, é a sua forma da representação pictorial» (Wittgenstein, 1929: 32-38).

À procura da verdade no pensamento de Hegel e Nietzsche, Heidegger aludiu à mesma *Aletheia*[23] dos pré-socráticos e afastou-se da linha seguida por Platão e Aristóteles. Para o pensador alemão, é preciso procurar uma verdade verdadeiramente verdade, só possível no *Dasein*, atingível no lugar aberto ou clareira (*lichtung*) que existe no ente. O *Dasein* corresponde ao ato da consciência, possível graças à luminosidade que existe na clareira. A essência do verdadeiro significa o não-estar-encoberto do ente. «É somente esta clareira que nos oferece e nos garante a nós, homens, uma passagem para o ente que nós próprios não somos e o acesso ao ente que nós próprios somos. É graças a esta clareira que o ente está em certa medida e de modos diferentes não-encoberto» (Heidegger, 1927-1946: 53). Existe também o encobrimento em combate com o desvelamento, mas este confronto de opostos, o território da decisão, é necessário para chegar à verdade. «A clareira da abertura e o estabelecimento no aberto pertencem um ao outro. São um mesmo estar-a-ser do acontecer da verdade. Este é um acontecer histórico, (que se dá) de multíplices modos» *(Idem*, *ibidem*: 64).

O ente começa a atingir o *Dasein* desde que nasce, em cada tomada de consciência ao longo da vida, como se através do desvelamento, de uma sucessiva tomada de consciências, de consecutivas construções subjetivas da consciência que se refletem no comportamento, atingisse a objetividade, a verdade. «À essência da subjetividade do *subjectum*, e do homem enquanto sujeito, pertence a desobstrução incondicional do âmbito da objectivação possível, e do direito para a decisão sobre esta…» (*Idem*, *ibidem*: 135). O *Dasein* constrói-se no passado, no presente e no futuro. Assente na célebre frase que «todo o homem nasce como muitos e morre de forma única», *Dasein* é estar-no-mundo e só se concretiza no ente que já não existe, no histórico, na morte ou no fim. O termo é de difícil aceção e o significado quase oscila ao longo da obra de Heidegger. *Dasein* é existência, é estar-no-mundo, mas também é ser-para-morte.

[23] *Aletheia* refere-se ao processo dialético entre o descobrir e o encobrir, o manifestar e o ocultar, ou seja, o desvelamento em que o ser se manifesta, o desejo de verdade do que ainda é incompreendido e não a verdade em si. A *Aletheia* é aquilo que conhecemos de mais próximo da verdade.

A fotografia, sendo uma construção da realidade através de fragmentos do real que o fotógrafo se apropria figurativamente, sendo o registo do presente que se torna passado, mas permanece como objeto no futuro, revela-se uma muleta da memória, que aviva na consciência existências passadas. O representar traz à presença da consciência do ente o objeto ou situa*ção*. «Re-presentar é ob-jectivação que avança, que doma. O representar empurra tudo para dentro da unidade do que é assim objectivo. O representar é *coagitatio*…, o que se traduz por 'pensante'…» (*Idem*, *ibidem*: 133). Embora cada ser que aparece fotografado já está condenado à morte por existir, a fotografia dá a ilusão de infinitude a um tempo finito, de poder travar o tempo, de afastar a morte e o fim. Mesmo que o tempo seja imparável, ao olhar uma fotografia, sem movimento presente – poderá apenas existir uma conotação de movimento –, pensamos na sua capacidade para suspender o tempo histórico numa representação de algo que existiu. Fruto da imaginação e por isso mesmo da realidade transformada, a imagem não é, contudo, a verdade. É antes o «estar-representado do ente» (*Idem, ibidem*: 115). Para Heidegger, a verdade só pode estar na própria coisa.

Transferindo o desejo de materialização de um tempo e de um espaço através da imagem, Lacan, que ao longo da sua obra sempre tentou desmistificar e compreender o sentido da verdade, ou seja, da realidade psíquica do sujeito, segue uma perspetiva próxima de Heidegger. Acredita que é nas verdades recalcadas do sujeito, o oculto, que se chega à verdade, mas não compete ao Homem desvendá-la[24]. Ele é apenas o meio para revelar essa verdade. Para Lacan, o conceito de verdade é distinto do de realidade. A verdade do sujeito não é mais do que a sua certeza subjetiva. A verdade é uma miragem que tem a estrutura de ficção. E é na mentira, no que o ser oculta, que a verdade se manifesta. A fotografia entendida como linguagem é também uma forma de manifestação de desejos. Mas essa verdade só pode ser revelada através da palavra, que representa os desejos ocultos do ser.

É na ideia de representação, na *mimesis*, trabalhada no início da obra de Lacan, que a fotografia pode ajudar ao reconhecimento do outro, do

[24] Ao contrário do que defendiam Platão e Descartes.

real. A teoria da fase do espelho de Lacan[25] (1938) assenta na ideia do reconhecimento através da imagem, quando a criança, aos dois anos, se olha ao espelho. Primeiro, a criança tem noção do outro através da imagem refletida, depois vai-se conhecendo como eu através do outro e, por fim, apercebe-se que não se trata do outro, mas de si próprio. O espelho é utilizado como uma metáfora do olhar, para explicar o reconhecimento. É através da imagem que o Homem se consegue aperceber do visível, do eu, dos objetos e do outro.

> *De facto, para os imagos – cujas faces veladas temos o privilégio de ver perfiladas na nossa experiência quotidiana e na penumbra da eficácia simbólica – a imagem-espelho parece ser o limiar do mundo visível, se nos guiarmos pela disposição em espelho que apresenta a imagem do próprio corpo em alucinações e no sonho, quer se trate de traços individuais, ou até imperfeições, ou as suas projeções-objecto; ou se verificamos o papel do aparelho do espelho nas aparências do duplo, no qual a realidade física, por seu lado heterogénea, se manifesta* (Lacan, 1949: 504-N.T.).

A similaridade da imagem refletida com o real dá então impulso ao verosímil, ao que fundamenta na ideia de verdade, sem ser propriamente a verdade em si. A verdade é que a imagem do espelho não é um outro

[25] No texto *Os Complexos Familiares da Formação do Indivíduo* (1938), no início da sua obra, Lacan atribui à imagem um papel fulcral no desenvolvimento do eu. Considera que a *imago* é um fenómeno extraordinário, o mais importante da psicologia, pois assume a função de informação na intuição, na memória e no desenvolvimento do sujeito. A imagem forma o sujeito e não exerce apenas a função de ilusão. A imagem é a causa da transparência. Lacan define a imagem como uma representação inconsciente de um elemento mental. A *imago* maternal é a primeira manifestação insconsciente da criança. Seguido este primeiro estágio de vida, aparece o estágio do espelho. A criança olha a sua própria imagem, confunde-a com a imagem do outro e identifica-se com ela. É uma metáfora, a imagem refletida onde o sujeito se reconhece a si mesmo no outro. É a perceção de um corpo e é nesta realidade que o sujeito restaura a unidade corporal e mental. A imagem do outro transforma-se num ideal, o duplo é o sujeito em si mesmo. Mais tarde (1949), Lacan retoma a teoria do estágio do espelho, mas já com outra perspetiva. A função deste estágio é estabelecer uma relação do organismo com a realidade. Lacan introduz o sujeito do sentido. A partir de agora, a imagem está ligada ao significante e ao simbólico. O simbólico adquire supremacia. O estatuto da imagem altera-se, deixa de estar no coração da transparência e é a palavra que passa a ocupar este lugar. É a palavra que confere sentido ao sujeito. É a linguagem que distingue o ser humano e onde reside a verdade e o real. Nos três níveis sugeridos por Lacan, simbólico, imaginário e real, o primeiro passa a estar confinado ao simbólico, mas sempre relacionado com o real. Lacan afasta-se assim da imagem, que ocupava a perspetiva do conhecimento da realidade. A imagem passa a ser um registo acompanhado de outros registos: o simbólico e o real (*in La Imagen y lo Imaginario em la Obra e Jacques Lacan-1936 a 1953*-ebookbrowsee.net.).

real, mas apenas um reflexo, a duplificação. Não obstante, é essa imagem que possibilita o conhecimento do real.

Objetividade e subjetividade: os paradoxos do ato fotográfico

Volvidos quase dois séculos sobre as primeiras aproximações ao que hoje se entende por fotografia, na atualidade, reconhece-se que a imagem jornalística é uma transformação/reconstrução da realidade, uma vez que o acontecimento visível é reportado pelos "filtros" e pelas impressões do fotógrafo. O que a imagem mostra aconteceu, mas o que chega ao público do acontecimento é um pedaço, um fragmento do real. É inevitável que assim seja. «A história da fotografia pode ser contemplada como um diálogo entre a vontade de nos aproximarmos do real e as dificuldades para o conseguir fazer» (Fontcuberta, 1997: 12).

A ideia da mimese herdada dos primórdios do daguerreótipo é abolida com a semiótica, que passa a entender a fotografia como uma linguagem, uma representação de um ser cultural, detentor de valores e crenças. Desde o ato fotográfico até à receção da imagem, a fotografia assume a função de ícone, índice e símbolo (Peirce), ou seja, a imagem fotográfica não pode ser entendida sem a sua experiência referencial (índice); ela é a uma reprodução mimética do real (ícone), a fotografia é uma interpretação, incorpora um conjunto de códigos culturais e ideológicos, em que a realidade fotografada sofre uma transformação (símbolo). «A imagem fotográfica torna-se inseparável da sua experiência referencial, do ato que funda. A sua realidade primeira é uma afirmação da existência. A fotografia é, primeiramente, índice. Somente depois pode tornar-se semelhante (ícone) e adquirir sentido (símbolo) (Dubois, 1983: 47).

Pensar a fotografia como transformadora do real cresce assente nas teorias da perceção e é defendida por teóricos como Hubert Damisch (1963), Pierre Bourdieu (1965), Jean-Louis Baudry (1968) ou Charles Sanders Peirce (1978). A fotografia passa a ser encarada como uma linguagem carregada de significados e fiel a códigos de linguagem, que atribui determinado sentido ao real. Desmistifica-se assim a ideia da fotografia enquanto pura mimese, pois ao produzir sentido, considera

não apenas o ato de produção da fotografia, mas também o de receção, contemplação e interpretação.

> *A fotografia é um sistema convencional que exprime o espaço segundo as leis da perspetiva (melhor, duma perspetiva) e os volumes e as cores por meio de graduações de preto e branco. Se a fotografia é considerada como um registo perfeitamente realista e objetivo do mundo visível, é porque se lhe associou (desde a origem) usos sociais tidos por 'realistas' e 'objectivos'. E se ela se propôs imediatamente com as aparências de uma 'linguagem natural', é no entanto a selecção que opera no mundo visível, antes de mais, que é conforme na sua lógica com a representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento* (Bourdieu, 1965: 108 e 109).

O ato fotográfico não é um exercício simples da captura da realidade, mas o resultado de um momento de concentração e introspeção, à procura do melhor ângulo de visão para mostrar uma perspetiva interessante sobre o visível, do aproveitamento da luz, das limitações ou potencialidades do aparelho, da distância a que o fotógrafo se encontra do objeto, entre outros elementos de composição e de enquadramento fotográficos, além das rotinas jornalísticas e das distintas linhas editoriais que definem as agendas dos *media*. Ao contrário do fotógrafo-amador que cada vez mais recorre aos automatismos das câmaras para lhe facilitar a fotografia, o profissional utiliza apenas o dispositivo para construir mensagens, sem se deixar condicionar pelas suas limitações e aproveitando ao máximo as suas capacidades. O ato fotográfico é acompanhado pela intenção do fotógrafo sobre o fragmento da realidade capturado. E as melhores fotografias seriam, na perspetiva de Vilém Flusser, as que mais «evidenciam a vitória das intenções do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho» (1983: 62).

Vilém Flusser entende o fotografar como «um gesto caçador no qual o aparelho e o fotógrafo se confundem para formar uma unidade funcional inseparável. O propósito deste gesto unificado é produzir fotografias, isto é, superfícies nas quais se realizam simbolicamente cenas. Estas significam conceitos programados na memória do fotógrafo e do aparelho. A realização dá-se graças a um jogo de permutação com os conceitos, e graças a uma transcodificação automática de tais conceitos

permutados em imagens»[26] (*Idem, ibidem*: 54 e 55). Existe um código cultural que rege as escolhas do fotógrafo e, consequentemente, as imagens produzidas. «O fotógrafo fotografa em função de um jornal determinado, porque este lhe permite alcançar centenas de milhares de receptores e porque lhes paga. O fotógrafo crê estar a utilizar o jornal como *médium*, enquanto o jornal crê estar a utilizar o fotógrafo em função do seu programa» (*Idem, ibidem*).

Na abordagem que tece ao estatuto da imagem mediática, Dominique Wolton refere que, além de não existir imagem sem contexto, também não há sem recetores, que adotam uma perspetiva crítica e de desconfiança, «como se pressentissem que podem perder o pé, esquecer-se da realidade. Entre a mensagem e o receptor estão sempre o sujeito e as suas escolhas» (1999: 38). Da mesma forma que considera não existir «imagem sem imaginário»:

> *Tal significa igualmente que o imaginário em acção na construção das imagens tem todas as possibilidades de ser diferente daquele que opera na recepção. Esta economia do imaginário introduz uma liberdade, logo uma relativização, em ambos os lados, e anula por si mesmo a ideia de uma influência unívoca. Entre a intenção dos autores e a dos receptores, não só estão em acção os diferentes sistemas de interpretação, de codificação e de selecção, mas também os imaginários. De resto, é esta prenhez do imaginário que explica a desconfiança que rodeia a imagem desde há muito tempo* (*Idem, ibidem*: 30).

A fotografia passa a ser reveladora da essência, de uma «verdade interior (não empírica)» (Dubois, 1983: 36). Os próprios enunciados da

[26] Vilém Flusser também afirma que, embora inseparáveis, as intenções do fotógrafo e do aparelho podem ser distinguidas. E traça um esquema da intenção do fotógrafo: «1. Codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória; 2. servir-se do aparelho para tanto; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. fixar tais imagens para sempre. Resumindo: a intenção é a de eternizar os seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros. Esquematicamente, a intenção programada no aparelho é esta: 1. codificar os conceitos inscritos no seu programa, em forma de imagens; 2. servir-se de um fotógrafo, a menos que esteja programado para fotografar automaticamente; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para os homens; 4. fazer imagens cada vez mais aperfeiçoadas. Resumindo: a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feed-back* para o seu contínuo aperfeiçoamento» (1998: 61 e 62).

fotografia são construídos com base naquilo que não se vê, no fora-de-campo que pode ser visível ao observador, através da construção mental do que não aparece no quadro. «Fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam» (Flusser, 1998: 63).

No texto *Retórica da Imagem* (1964), Roland Barthes atribui à fotografia uma linguagem conotativa, ligada às mensagens simbólicas e a toda a informação que a fotografia contém. O enquadramento da foto, o posicionamento da câmara em picado, fotografando o assunto acima do nível do olhar, dando a noção de inferioridade ou submissão, ou em contrapicado, inclinando a câmara de baixo para cima, criando a perceção de superioridade e grandeza[27]... Todos estes procedimentos são informações conotativas da fotografia que geralmente revelam a bagagem social e cultural do fotógrafo, o *studium* de Roland Barthes, em *A Câmara Clara*. A tudo o que se vê, é evidente e óbvio na fotografia, que contém a mensagem literal, Barthes identifica como sendo a linguagem denotativa, a informação. Em o *Óbvio e o Obtuso*, o autor refere ainda um terceiro sentido, não descritível e obtuso, que «tem uma certa emoção» e transcende o simbólico.

Exceto em algumas situações, a imagem de imprensa assenta numa ideia de verosimilhança, sem ser necessariamente "mentirosa". Em várias das suas obras, Joan Fontcuberta lança uma visão crítica sobre este meio visual, desconstrói a ideia de que é uma tecnologia ao serviço da verdade e expõe os diferentes momentos em que a fotografia assume a forma enganadora, quer seja enquanto documento jornalístico ou artístico.

> *Toda a fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos incutiram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque a sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Mas o importante não é se essa mentira é inevitável. O importante é como a usa o fotógrafo, que intenções serve. O importante, em suma, é o controlo exercido pelo fotógrafo para impor uma direção ética à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade* (Fontcuberta, 2002: 15).

[27] Serguei Eisenstein foi dos mestres do cinema que mais usou esta técnica para significar as imagens, em filmes como *O Couraçado Potemkin (1925), Alexandre Nevsky* (1938) ou *Ivan, o Terrível I* e *II (*1944 – 1958).

A técnica, as suas possibilidades e limitações servem para o fotógrafo criar o seu ponto de vista e quebrar a indiferença do público perante a imagem. Quando pretende destacar um elemento e isolá-lo do ambiente envolvente recorre a uma teleobjetiva ou grande abertura de diafragma para obter focagens seletivas; em situações em que o importante é as linhas de perspetiva e ponto de fuga, coloca uma grande-angular na máquina ou objetiva de 50 mm na máquina. «Fotografar, em suma, constitui uma forma de reinventar o real, de extrair o invisível do espelho e revelá-lo» (*Idem, ibidem*: 45). Durante um seminário proferido em 1977[28], Jacques Derrida lembrou que «o dizer do acontecimento», discurso também assumido pela fotografia, em contexto de informação nunca tem as mesmas proporções que o acontecimento em si e que *a posteriori* não é fiável, em especial quando está em jogo o imediato:

> *… Sabe-se que, por mais direto, por mais aparentemente imediatos que sejam o discurso e a imagem, técnicas extremamente sofisticadas de captura, a projeção e a filtragem da imagem permitem, num segundo, enquadrar, selecionar, interpretar e fazer. Consequentemente, o que é mostrado em direto já não é o dizer do acontecimento, se não uma produção do acontecimento. Uma interpretação perante o que foi dito: enquanto se pretende simplesmente enunciar, mostrar e dar a conhecer; de facto, ela produz, já é de certo modo performativa. De maneira naturalmente não dita, não confessada, não declarada, faz-se passar um dizer do acontecimento, dizer que faz do acontecimento por um dizer do acontecimento* (1977).

Roland Barthes considera que se a fotografia de imprensa for «um análogo mecânico do real, a sua primeira mensagem preenche de certo modo plenamente a sua substância e não permite qualquer desenvolvimento de uma mensagem segunda» (1984: 14). A fotografia seria apenas denotativa, sem códigos.

Se nos centrarmos nas opções editoriais dos diários *Correio da Manhã* e *Público,* entre 5 e 12 de março de 1990, semana em que o jornal da

[28] DERRIDA, Jacques, *Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento*, Seminário "Dizer o Acontecimento, É Possível?", que teve lugar no Centro Canadiano de Arquitetura, a 1 de abril de 1977, *in* http://www.jacquesderrida.com.ar.

Sonae lança os primeiros números, encontramos diferenças de linguagem fotográfica nos dois títulos. Enquanto a linha editorial do *Correio da Manhã* privilegia a fotografia ilustrativa e o retrato, no *Público* predomina a fotonotícia, o retrato mais cuidado na sua composição e enquadramento e, na revista *Pública*, opta-se pela grande reportagem e foto ensaio. Ainda com impressão a preto e branco, incluindo na primeira página, o *Correio da Manhã* é preenchido por fotografias de acidentes explícitos, de pequenas notícias ou de *fait-divers* ilustrados com retratos de pose das individualidades envolvidas, sem assinatura dos fotógrafos, exceto na reportagem central e entrevista principal. O *Público*, que promete ser a grande aposta do jornalismo de imprensa nacional, estreia-se nas bancas com uma primeira página a cores, com fotografias assinadas pelos seus autores e imagens escolhidas de acordo com os critérios editoriais que anunciam no *Livro de Estilo*. Na primeira edição em banca do *Público,* o jornal abre com a rubrica *Destaque* sobre a eleição de delegados do Comité Central do PCP e o próximo congresso do Partido Comunista. A preocupação com a mensagem conotativa da imagem principal é visível. Publicada na página ímpar, Álvaro Cunhal surge de costas para o leitor do jornal, mas a olhar uma plateia que parece ausente ou distraída. A notícia refere-se à falta de abertura do PCP para mudanças no partido.

A qualidade da impressão, apesar de melhor do que a do *Correio da Manhã*, também condena detalhes de algumas imagens publicadas na semana em análise[29], sobretudo nas zonas dos rostos e das altas luzes, ou nas zonas mais subexpostas da imagem. No *Público*, a autoria é identificada em todas as fotografias, exceto naturalmente nos pequenos recortes de rosto. Há muita preocupação com os enquadramentos. A força conotativa das fotografias de primeira página oscilam de edição

[29] Além da ausência de cor na primeira página do jornal *Correio da Manhã* – apenas o logotipo do jornal aparece a vermelho e a primeira página do suplemento diário de desporto –, as imagens surgem, ao longo desta semana de edições, com péssima qualidade de impressão, o que torna, por vezes, quase imperceptível a mensagem da fotografia. Na edição de 5 de março do jornal *Público*, n.º1, os detalhes da fotografia publicada, por exemplo, na primeira página do caderno Local, são impercetíveis. À época, era visível alguma disparidade de impressão, maior predominância da cor – os suplementos especiais já são totalmente publicados a cor – e da qualidade do papel usado nos suplementos, em contraponto aos cadernos do próprio jornal *Público*. No entanto, também nos suplementos, algumas fotografias a preto e branco são arruinadas pela má impressão em papel, como acontece na fotografia da rubrica *A Semana*. A má qualidade da impressão, por redução de custos, sempre foi um problema para a fotografia nacional, na imprensa diária.

para edição. Geralmente, predomina a fotonotícia[30] e os retratos. Em ambos os géneros, há uma preocupação estética na escolha dos enquadramentos e da composição por parte do editor do jornal. As extensas manchas de texto e os longos títulos demonstram, no entanto, que a palavra escrita sempre foi soberana no jornal *Público*, mesmo que a fotografia seja, por norma, cuidada.

O espaço para o ensaio e a grande reportagem é reservado à revista *Pública*, com grandes reportagens internacionais e entrevistas a figuras portuguesas. Ao contrário, a revista *Correio de Domingo* dá destaque a reportagens mais *light* sobre o universo dos famosos, embora a fotografia também se apresente muito mais cuidada do que no jornal[31]. A rubrica de humor *Olh'ó Passarão*, publicada diariamente na página dois, utiliza uma fotografia que envolve personalidades da política nacional e é manipulada acrescentando balões de BD com diálogos que descontextualizam a realidade que a imagem representa.

Analisando os mesmos títulos em datas correspondentes, dez anos depois, percebe-se que houve algumas mudanças, sem que o *Correio da Manhã* perdesse a preferência por imagens fotográficas de leitura direta. No jornal *Público*, as manchas de texto tornaram-se ainda mais densas e, em dez anos, a ilustração e o *cartoon* passaram[32], em algumas edições, a partilhar o espaço com a imagem fotográfica. O grafismo do *Público* e, consequentemente, a fotografia tornaram-se mais depurados, com composições mais apelativas[33]; as *features* e as fotonotícias são os géneros mais presentes no caderno principal. A qualidade da impressão também elevou o nível visual da imagem, tanto no *Público* como no *Correio*

---

[30] Exceto nas publicações 2 e 4 de março, que apresentam na primeira página uma imagem ilustrativa do Rali de Portugal, sem qualquer sentido conotativo, bem como de uma *régie* a ilustrar a manchete "2.º Grande Jogo da TV" e uma partida de futebol do Benfica.

[31] Na rubrica de notícias *A Leste Tudo de Novo*, a revista *Correio de Domingo* publica grandes fotografias. O texto funciona quase como fotolegenda.

[32] Na edição de 5 de março de 2000, o *Público* tem uma ilustração sobre o suplemento dos dez anos do jornal como imagem de primeira página. A 8 de março, a imagem principal, quase aberta à página inteira, é uma ilustração de Cristina Sampaio sobre o Dia Internacional da Mulher, com o título *Mundo ainda Desigual*.

[33] A fotografia de capa da edição de 9 de março, da autoria de Manuel Roberto, sobre a chegada de ajuda internacional a Moçambique, após as cheias, demonstra o quanto a imagem se tornou depurada. Nesta altura, a edição era da responsabilidade de Adriano Miranda, que afirmou (a entrevista pode ser consultada no Repositório da Universidade Nova: http://hdl.handle.net/10362/14494) a preocupação em privilegiar a estética da imagem.

da Manhã. Tal como acontecia dez anos antes, em 2000, o mesmo assunto jornalístico é trabalhado de ângulos diferentes e merece critérios de atenção bastante distintos no *Correio da Manhã* e no *Público*, discrepância que é transposta também para a fotografia[34]. Uma década depois, as fotografias do *Correio da Manhã* e, inclusivamente, os textos continuam sem assinatura, exceto em algumas fotografias de agência. Na maioria das páginas, as imagens óbvias, sem sentidos obtusos (Barthes), continuam a ser preponderantes. Olhamos e mudamos de página.

São dois níveis distintos de leitura visual facilmente identificáveis na imprensa nacional. Barthes também defende que a conotação ou a imposição de um segundo sentido na fotografia acontece em vários momentos do ato fotográfico: na escolha do enquadramento, tratamento técnico e paginação. Enric Vives-Rubio sentiu essa diferença ao desenvolver funções para os dois jornais: «Nem todo o mundo funciona na linguagem do *Público* e nem todos operam numa linguagem do *Correio da Manhã*; não quer dizer que um seja melhor que outro. Quando estava a fotografar, tinha consciência que era fotógrafo do *Público*. Às vezes, estava a fotografar e pensava 'se estivesse noutro lado não poderia fazer isto'. No *Correio da Manhã*, foi um pouco mais complicado, pois não existe muita liberdade criativa. É uma fotografia mais direta e óbvia. Se houver uma assinatura de um protocolo qualquer, no *Correio da Manhã*, tenho de ter o aperto de mão dos dois; no *Público*, posso não ter o cumprimento e fotografar num ângulo que pode resultar numa fotografia mais engraçada. Se chegar ao jornal e não tiver a fotografia do cumprimento, não haverá problema porque o mais importante é que tenha uma fotografia diferente. Se no *Correio da Manhã* não tivesse o cumprimento, seria um problema.» Francisco Paraíso, que exerceu funções de editor de fotografia em vários títulos do grupo Cofina Media, proprietário do *Correio da Manhã*, tinha noção dessa diferença: «Se tecnicamente a fotografia do *Público* é melhor do que a que é apresentada no *Correio da Manhã*, mas em termos de sentimento e de mexer com a pessoa que vê, a do CM é muito melhor do que a do *Público*. No *Correio da Manhã*, os fotojornalistas sabem que têm de obter a fotografia que é precisa

[34] Na mesma edição de 9 de março, enquanto a notícia da ajuda internacional a Moçambique é chamada de primeira página do jornal *Público*; no *Correio da Manhã*, que privilegia a proximidade e o carácter negativo, este mesmo assunto aparece relegado para a página 28 do jornal.

para o jornal e depois fazem a que eles quiserem. Muitas vezes, ao arquivarmos, marginalizávamos a fotografia que é primeira página do *Público*. O leitor é outro, logo, não podia fazer uma capa com a foto que o *Público* colocava em primeira página. Eles dão-lhe um espaço diferente.»

Admitir que a fotografia é o olhar da pessoa que está por trás da câmara, o resultado da sua leitura do mundo ou de uma parte desse mundo e não a manifestação do real parece uma exigência que mostra o respeito que deve ser atribuído à imagem e ao seu autor. A mudança de posicionamento do fotojornalista de hoje em contraponto à teoria do espelho de Baudelaire, no século XIX, são o resultado de metamorfoses sociais, culturais e políticas profundas, que atingiram o clímax com o aparecimento da Internet e com os novos suportes digitais. Com base em valores profissionais como o rigor objetivo na procura da verdade, o ponto de vista passa a ser imprescindível para satisfazer as exigências de um público saturado da informação descartável da era digital e que precisa de saber mais do que a televisão e a Internet mostram. Com base nesta inevitabilidade, Gabriel Galdón López conclui:

> *A reflexão e a criatividade são consubstanciais ao jornalismo sempre que estejam fundamentadas numa documentação e numa observação pertinentes sobre e da realidade que estamos a tratar. Esforço e estudo, capacidade de observação – saber ver –, análise e síntese e capacidade comunicativa, criativa, ou, resumindo ainda mais, honradez, inteligência e arte ao serviço do interesse geral são os componentes essenciais de uma informação jornalística em que as dicotomias objetividade-subjetividade, factos e valores, informação ou opinião, ou a tricotomia informação-interpretação-opinião aparecem como distinções e práticas anti-naturais, isto é, que não acontecem na natureza não contaminada do jornalismo* (2003: 139).

Se é verdade que se produziram alterações na produção e na receção da fotografia em diferentes épocas, também é válido que a crença na imagem fotográfica como espelho do real, apesar de redutora, parece necessária para legitimar a própria fotografia no contexto social. «O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia nos seus próprios olhos. Quando crítica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo» (Flusser,

1983: 34). Ao olhar para uma fotografia numa página de jornal, o observador não questiona a veracidade do acontecimento representado, pois confia na imagem técnica e no compromisso com a verdade do jornalismo. A presença da subjetividade fotográfica não diminui essa credibilidade, apenas ajuda a cativar o leitor.

Subjetividade do olhar: as conquistas da fotografia documental

A afirmação do ponto de vista do fotógrafo sobre uma determinada realidade evidenciou-se nos primeiros registos documentais sobre o trabalho infantil na América, desenvolvidos por Jacob Riis, nas últimas duas décadas do século XIX, e Lewis Hine, nos primeiros anos do século XX. Em França, nasce a fotografia humanista, que projeta as reivindicações salariais e laborais das classes mais desfavorecidas. «A fotografia "humanista" surge na França com o desenvolvimento da imprensa ilustrada e com a intensificação das lutas operárias. Assim, as classes populares fazem sua entrada, simultaneamente, nas cenas fotográfica e jornalística, e na história» (Rouillé, 2005: 47).

Pela dimensão do trabalho realizado e dos autores envolvidos, o retrato documental mais inesquecível é o legado da *Farm Security Administration*. Realizado na altura da Grande Depressão, por encomenda do governo de Franklin Roosevelt, um grupo de fotógrafos, formado por Walter Evans, Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, Paul Schuster Taylor, Erskine Caldwell, Arthur Rothstein, Eudora Welty, John Collier Jr e, entre muitos outros, Ben Shahn, colocou a fotografia ao serviço da sociologia e realizou o maior retrato da pobreza e dos efeitos sociais da crise económica, que atingia a comunidade emigrante da América durante a Grande Depressão. *Migrant Mother* ("Mãe Emigrante", 1936), de Dorothea Lange, é um dos ícones da fotografia-documento[35]. Embora o

[35] Em Portugal, foi descoberto, em 2003, um legado sobre Timor colonial, num álbum de 549 fotografias, captadas entre 1936 e 1940 por Álvaro Fontoura. O Álbum Fontoura foi recebido em depósito pelo ICS e, depois de digitalizado e restaurado, foi entregue ao Presidente de Timor Leste, Ramos Horta. Sobre Timor existe ainda o álbum *Timor Português*, de Hélio Felgas, publicado em 1956. Dois documentos fotográficos relevantes dos anos 1930 em território nacional são ainda os álbuns *Portugal 1934* e *Portugal 1940*, encomendadas pelo Governo no Estado Novo.

trabalho da FSA procure ser um legado documental, Susan Sontag lembra que a intenção que leva este grupo a fotografar está pré-determinada e não é isenta: provar que também existe dignidade na pobreza. No entanto, não deixa de ser verdade. O trabalho de Walter Evans para a FSA mostra a identidade da América e traça o retrato social de uma época recorrendo a uma perspetiva muito singular.

Edward Steichen deu um contributo determinante nesta mudança ao abrir, já nos anos 1950, as portas dos museus para a fotografia documental, legitimando a perspetiva criativa deste género fotográfico. Começa-se a valorizar a autoria dos chamados fotógrafos do real, admitindo a subjetividade, assumindo influências, experimentalismos, abandonando o carácter meramente documental para passar à fotografia-expressão dos circuitos artísticos (Rouillé, 2005). Tagg classifica este período de renovador (1998). Fotógrafos como William Klein, Robert Frank, Diane Arbus, Weegee, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau e, entre outros, Gary Winogrand libertam-se dos códigos de representação e recorrem às impressões pessoais sobre o que os envolve para destacar pormenores obtusos, sem perder o compromisso com a realidade[36]. A fotografia-expressão demonstra que a perspetiva do fotógrafo e a afirmação do estilo autoral pode ser utilizada em benefício da imagem e não como uma ameaça à autenticidade da realidade apresentada na fotografia: «Chegou o momento de proclamar definitivamente a liberdade do autor para escolher o seu estilo e mostrar que a beleza de uma estética elaborada é um fator de comunicabilidade da mensagem e não um *handicap* referente à sua eficácia» (Tagg: 51).

A história da fotografia dos últimos 60 anos prova que os fotógrafos sempre tiveram a preocupação de se envolver em causas e de utilizar a imagem para denunciar situações sociais injustas. A orientação de muitas reportagens e as fotografias de denúncia são quase uma militância para os profissionais de imprensa. Sem se desviar dos princípios da procura

[36] Uma das maiores descobertas da fotografia do século XX foi o legado, composto por mais de 100 mil imagens, de Vivian Maier. Nascida em 1926, a fotógrafa trabalhou durante 40 anos como ama e empregada doméstica para poder registar o mundo que a rodeia, em especial a cidade de Nova Iorque, sem que a sua obra fosse conhecida em vida. O espólio deixado pela autora foi encontrado por acaso, em 2007, por John Maloof, que o lecitou num leilão, pressentindo a sua importância. Maloof realizou depois o filme *Finding Vivian Maier* (2013), que recebeu uma nomeação para o Oscar de Melhor Documentário, em 2015.

da verdade, as imagens que preenchiam as páginas das revistas *Life* assumiam claramente a perspetiva e o ponto de vista único, negando-se a ser meros registos fotográficos do real, linha seguida pelos jornais de referência portugueses, nos anos 1990, em alguns suplementos, nas revistas de domingo e nos *portfolios* publicados. Acredita-se que os jornais que verdadeiramente valorizam a fotografia como um elemento essencial da informação jornalística exijam que os fotógrafos que os representam tragam para as suas páginas um olhar singular sobre as notícias, uma imagem informativa e não apenas ilustrativa.

> *O facto de séculos e séculos de cultura visual, de anos e anos de jornais e de televisão nos terem condicionado em grande parte, ao ponto de consideramos o ponto de vista dos nossos olhos como o único que restitui a realidade, não nos deve vincular a uma visão estereotipada do mundo, a uma visão em que estejamos tão mergulhados que não possamos ver nada de outra maneira. Cabe ao fotógrafo descobrir maneiras diferentes de ver um objeto, provocar no observador um verdadeiro choque visual, mostrando o objeto fotografado de um ângulo especial* (Arcari, 1980: 60).

O estudo do *Gatekeeper*: uma análise de caso na seleção das notícias (1950), da autoria de David Manning White, ao observar o processo de seleção de notícias por parte de um editor norte-americano, durante uma semana, também prova que enquanto "guardião de um portão", o jornalista escolhe as notícias e toma decisões editoriais com base nas suas experiências, valores e expectativas. Exercendo a sua subjetividade, da mesma forma que o jornalista-fotógrafo e o editor fotográfico selecionam os elementos mais importantes de um acontecimento com base nos valores-notícia do momento, mas também segundo a análise pessoal do que é ou não relevante. «É somente quando analisamos as razões apresentadas pelos "Mr. Gates" para a rejeição de quase nove décimos das notícias (na sua procura do décimo para o qual ele tem espaço) que começamos a compreender como a comunicação de "notícias" é extremamente subjectiva e dependente de juízos de valor…» (1950: 145).

Apresentada cinco anos mais tarde, na teoria do *Newsmaking*, Breed demonstra que mais do que movidos pela subjetividade, os jornalistas atuam de acordo com o contexto em que se inserem com outros

congéneres, regras profissionais, aspirações de carreira e com o próprio enquadramento empresarial. As investigações de Gaye Tuchman vêm reforçar a impossibilidade de o jornalista ser objetivo, embora as suas teorias sejam mais aplicáveis ao texto do que à imagem. Uma vez que o jornalista não faz outra coisa a não ser a construção da realidade já assente na interpretação dos factos, Tuchman considera que este pode, no entanto, assumir uma conduta objetiva, como "um ritual estratégico", que o salvaguardaria dos eventuais riscos da atividade jornalística. «Os jornalistas invocam a sua objetividade quase do mesmo modo que um camponês mediterrânico põe um colar de alhos à volta do pescoço para afastar os espíritos malignos» (1978: 75). Autores como Robert Hackett, Michael Schudson, Nelson Traquina, John Soloski, Harvey Molotch, Marilyn Lester ou, entre outros, Barbie Zelizer também fundamentaram a inviabilidade da metáfora do espelho.

O "fantasma" da objetividade não abandona os jornalistas, que se sentem obrigados a ser fiéis aos factos do acontecimento ou notícia que a imagem assume como uma forma de esclarecer a verdade e de a tornar credível perante o leitor. Contudo, os factos que perseguem são sempre os desvios à norma que refletem os valores sociais instituídos. No texto *Em Louvor da Santa Objetividade*, Mário Mesquita discorre sobre a ambiguidade do termo e a atitude de rejeição adotada pelos profissionais de informação, que abandonam o conceito ou o secundarizam para usar conceitos de "honestidade", "lealdade" ou "jogo limpo". Para o autor, objetividade é «uma realidade que aparece aos sentidos e à qual a perceção atribui uma natureza real», ligada a «fenómenos que se prestam à observação e à experimentação» (2000).

Ao analisar as respostas dos fotógrafos entrevistados, percebe-se que, pela própria natureza da fotografia, os jornalistas de imagem se libertaram mais do discurso da neutralidade do que os redatores, em parte apoiados pela aparente objetividade da imagem e invisibilidade do seu autor. Paradoxalmente, a observação empírica das imagens publicadas prova que é permitida aos elementos icónicos o que é proibido à escrita, por se acreditar que a fotografia não mente, mas as palavras sim. As edições diárias da imprensa estão repletas de exemplos em que o sentido conotativo da imagem revela a informação que é vedada ao texto graças à denotação visual. Como é que um jornalista escreveria que o

ex-ministro da Economia, Manuel Pinho, fez um gesto indecoroso com as mãos sobre a cabeça apontando para Bernardino Soares, deputado do PCP, se não tivesse a fotografia de Nuno Ferreira Santos do jornal Público, para o provar?

No caso judicial Face Oculta, o mesmo jornal publicou uma foto de Armando Vara com uma "flashada" na cara, queimando a informação do rosto, num jogo semântico entre o título e a face oculta do protagonista da imagem. A mesma conotação é emprestada ao retrato de Isaltino Morais, presidente da autarquia de Oeiras, condenado a sete crimes de prisão efetiva, em agosto de 2009.



Figura 5. Armando Vara, Caso Face Oculta. Foto: Adriano Miranda, jornal *Público*

Da totalidade de fotojornalistas, fotodocumentalistas e editores de fotografia que aceitaram responder às perguntas, apenas alguns fotógrafos de agência e jornais com características específicas acreditam que a fotografia é a reprodução fiel da realidade, em especial no contexto de imprensa. A maioria dos fotojornalistas ao serviço de jornais e revistas admite que a fotografia tenta corresponder a um conjunto de valores-notícia que cada linha editorial privilegia e é sempre uma seleção do



Figura 6. Isaltino Morais.
Foto: Enric Vives-Rubio, jornal *Público*, 2009

fotógrafo, mesmo que procure ser objetivo. Ao ser resultado de uma escolha, é a transformação e construção da realidade. «Todas as imagens corporizam um modo de ver. Mesmo uma fotografia. As fotografias não são, como muitas vezes se pensa, um mero registo mecânico. Sempre que olhamos tomamos consciência, mesmo que vagamente, de que o fotógrafo selecionou aquela vista entre uma infinidade de outras vistas possíveis. Isto é verdade mesmo para o mais banal instantâneo de família. O modo de ver do fotógrafo reflete-se na sua escolha do tema» (Berger, 1972: 14).

A convicção dominante entre a classe é a de que, exceto quando a força dos acontecimentos é soberana, a melhor fotografia será sempre aquela que contém a informação da notícia, mas onde está presente o olhar perspicaz e único do seu autor. António Pedro Ferreira, fotógrafo do *Expresso*, afirma: «Se tentarmos saber como se vivia numa determinada época, todas as descrições literárias podem ser romanceadas, não são objetivas ou, pelo menos, tão objetivas como as imagens que existem. Quando se quiser saber como é que eram as condições de vida dos

emigrantes portugueses em França, nos anos 1960 ou 1980, é incomparavelmente mais preciso e descritivo ver uma imagem fotográfica porque ela é absolutamente verdadeira. A arte, o talento do fotógrafo documental está, para além de mostrar, em sugerir aquilo que não é visível. Quando se diz que uma imagem fotográfica é extremamente objetiva, só se não tivesse um enquadramento à volta e fosse limitada no tempo e no espaço. Obviamente que tem sempre uma carga muito grande de subjetividade. No entanto, não se inventou nada mais preciso, evocativo e descritivo que uma imagem fixa.»

Acredita-se, piamente, que o fragmento da realidade escolhido pelo fotógrafo não põe em causa a verdade do acontecimento. Em entrevista, Gonçalo Rosa da Silva, editor de fotografia da revista *Visão* até 2016, sublinha a importância do olhar do fotojornalista para atingir a própria verdade: «Objetividade/subjetividade é um tema interessante e que corre todo o jornalismo. Essa objetividade é impossível de conseguir. Cada fotógrafo tem a sua maneira de ver os factos e o que acontece à sua frente. Não inventa nada. O fotojornalismo deve e tem de perseguir a verdade. Porque isso é o grande património que temos. Agora, a forma como cada um faz essa fotografia é que difere porque há uma série de opções que o fotógrafo assume antes de premir o disparador da máquina e são essas escolhas que tornam a fotografia subjetiva. Se duas pessoas estiverem a fotografar a mesma coisa, uma fotografa de maneira diferente da outra. Subjetividade só no sentido de verdade. O fotojornalista tem de ser verdadeiro. Não pode inventar nada. Tem de trabalhar com o que está à sua frente. A partir daí, há uma subjetividade inerente à maneira de ver do fotógrafo.»

A fotografia ainda é mesmo vista como o último bastião da verdade no jornalismo com poder para autentificar o texto. Em entrevista, Manuel Almeida, fotojornalista da agência Lusa, lembra que «há uma grande distração em relação à importância que uma imagem verdadeira pode ter. O último baluarte da credibilidade no jornalismo é a fotografia. Portanto, foi caindo a credibilidade em vários setores, mas a fotografia manteve-se sempre credível socialmente. E sempre houve manipulações».

A maioria dos entrevistados considera que procura a objetividade no ato fotográfico, mas que não pode ser nada mais do que uma honestidade assente na subjetividade. Reinaldo Rodrigues, editor executivo da Global Imagens, afirma: «Tento ser objetivo e acho que toda a gente tenta. Só

que a objetividade jornalística vem do fotógrafo. Nós não somos máquinas e tentamos dar o nosso olhar. Essa também é uma vantagem em relação ao cidadão que fotografa. Para mim, é mais valioso transmitir um contexto. Se estiver num jogo de futebol, o importante não é fotografar a cara do jogador que marcou golo, mas mostrar a envolvência, o estádio, se está vazio ou cheio. Tento dar informação. Essa é a diferença da fotografia no jornal.»

Um dos decanos do fotojornalismo, José Carlos Pratas admite a impossibilidade de ser neutro: «É evidente que temos de ser sempre objetivos, mas não somos isentos. O objetivo é trazer para as páginas do jornal imagens do acontecimento tal qual ocorreu da forma mais interessante que eu saiba. Pode ser mais artística ou – como não gosto da palavra – esteticamente apelativa. Quando fotografo uma pessoa que está a olhar para mim com um ar expressivo, o impacto fotográfico é diferente de estar perante uma pessoa com um ar apático. Mas não somos isentos. Não fotografo uma manifestação de extrema-direita com a mesma perspetiva de fotografar uma manifestação de indignados.»

Com uma carreira profissional que conheceu a sua ascensão n'*O Independente*, Céu Guarda desvaloriza muita da fotografia que hoje se publica nos jornais, mais superficial e menos informativa, e defende com determinação a necessidade da interpretação do visível: «Para a fotografia documental, não tem interesse seguir essa linguagem. O que tem relevância é levar as pessoas a pensar e não mostrar imagens e acontecimentos de forma imediata.» A convicção da fotógrafa pelo apelo à função estética da imagem vai ao encontro do que escreve Umberto Eco, na obra *Estrutura Ausente*:

> *Uma mensagem totalmente ambígua manifesta-se como extremamente informativa porque me dispõe a numerosas escolhas interpretativas, mas pode confinar com o ruído, isto é, pode reduzir-se a pura desordem. Uma ambiguidade produtiva é a que me desperta a atenção e me solicita para um esforço interpretativo, mas permitindo-me, em seguida, encontrar direções de descodificação, ou melhor, encontrar naquela aparente desordem como não-obviedade, uma ordem bem mais calibrada do que a que preside às mensagens redundantes* (1968: 52).

Luís Ramos, fotógrafo e ex-editor do *Público*, reafirma a necessidade de existir o rigor da objetividade mencionado por Tuchman: «Embora tanto o fotógrafo como o seu editor não sejam meros veículos da tecnologia, mas sim seres humanos com sentimentos e crenças, os atos de captar ou editar uma imagem, apesar de subjetivos, devem-se sempre reger por rigorosos padrões deontológicos, no sentido da procura da objetividade informativa.»

A intenção do ato fotográfico só é possível porque o fotógrafo tem consciência de um objeto ou acontecimento do mundo. À luz da teoria do conhecimento de Husserl, a imagem é, por isso, o resultado da interpretação dos conteúdos sensíveis; as fotografias são manifestações do fenómeno da imaginação física. O objeto funciona como estímulo físico que leva à consciência da imagem, após a perceção das coisas do mundo, à sua interpretação e, consequentemente, ao conhecimento. «Na perceção, a coisa percebida deve imediatamente ser dada. Aí está a coisa diante dos meus olhos que a percepcionam. Igualmente, são vivências subjetivas a recordação e a expectativa, todos os actos intelectuais sobre elas edificadas em virtude dos quais se chega à posição mediata de um ser real e ao estabelecimento de quaisquer verdades sobre o ser» (Husserl, 1907: 21). É como se cada foto, sendo uma construção subjetiva do olhar do fotógrafo, tivesse como fim a objetividade. Heidegger referia-se à obra como sendo uma manifestação da verdade:

> *Na obra, está em obra o acontecimento da verdade, e isso ao modo de uma obra. Assim, essência da arte foi previamente determinada como o pôr-em-obra da verdade. Porém, esta determinação é deliberadamente ambígua. Por um lado, diz que a arte é o fixar da verdade que se estabelece na figura. É o que acontece no criar como pro-duzir do não-estar-encoberto do ente. Mas pôr-em-obra significa ao mesmo tempo: pôr em andamento e levar a acontecer o ser-obra. Isso acontece como resguardar. Portanto, a arte é o resguardar criador da verdade da obra. Logo, a arte é um devir e um acontecer histórico da verdade* (1927-1946: 76).

A origem da fotografia documental é o referente real, mas também é a capacidade do fotógrafo transpor o acontecimento para um *frame*. Enquadrado na "moldura" que o autor escolheu e contextualizado numa página de um jornal, esse quadro da realidade tornar-se único e

diferenciado dos demais. Cada fotografia de uma mesma realidade oferece um novo olhar e não uma imitação redutora do visível. Como acreditam Ricoeur e Foucault, a imagem não é uma cópia, mas algo único que, à sua maneira subjetiva, contribui para o conhecimento da realidade porque cria um novo enunciado. A longo prazo, a crença da imagem concretiza-se pela sua verosimilhança com o real, transportando características comuns ao real e assumindo um carácter testemunhal com possíveis proporções históricas. A curto prazo, vale pelo poder de dar a conhecer realidades que de outro modo seriam ocultas ao observador.

Olhares comprometidos

A liberdade autoral e o reconhecimento da fotografia nas rotinas jornalísticas conquistadas nas décadas de 80 e 90 do século passado, em Portugal, e que são condições defendidas hoje pelos fotógrafos de imprensa são a herança de um passado que tem nas agências de autor as principais referências profissionais. Conscientes do poder da imagem estática, a partir dos anos 1950, os fotógrafos ao serviço da Magnum Photos e da Associated Press entenderam que, mais do que o texto, a fotografia precisava de assumir a missão mais nobre do jornalismo: revelar a informação que conduz à verdade; os factos ocultos, o que é desagradável às instâncias de poder e à própria sociedade. Na introdução ao livro sobre a história da Magnum[37], Russell Miller escreve:

> *Nas mãos dos fotógrafos da Magnum, a câmara não é só um olhar objetivo, mas um instrumento para esclarecer e informar, uma força estimuladora para influenciar a opinião pública e, às vezes, para falar pelos que não têm voz. Nenhum outro grupo demonstrou uma empatia e um envolvimento tão intensos com a maneira como vivemos e com o mundo no qual vivemos. Antes de a televisão levar as imagens dos conflitos, fome, desastres ambientais, convulsões políticas a cada sala-de-estar quase ao mesmo tempo dos próprios acontecimentos, os fotógrafos da Magnum eram os olhos do mundo, os primeiros a mostrar o que estava a acontecer em lugares longínquos e a alimentar a fome por informação do público, no pós-guerra* (1999).

[37] MILLER, Russell (1997), *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History-The Story of the Legendary Photo Agency*, Londres: Pimlico, 1999.

Sem serem óbvias, as fotos são muitas vezes sugestivas. A imagem de Eddie Adams[38] que corre mundo, *Street Execution of a Viet Cong Prisoner* (1968), não é o registo da morte do vietcongue, em Saigão, mas os instantes que antecedem a fatalidade, quando o general Nguyen Ngoc Loan aponta a arma. Deteta-se uma violência extrema nessa imagem que a torna inesquecível, por tudo o que ela sugere. A estação televisiva NBC também filmou o momento, mas foi a foto de Adams que serviu para representar a brutalidade e o caos em que se tornou a Guerra do Vietname.



Figura 7. *Street Execution of a Vietcong Prisone (1968*). Foto: Eddie Adams, *1968, Pulitzer Prize for Spot News Photography 1969*

[38] Nascido a 12 de junho de 1933, Eddie Adams começou a trabalhar na cobertura da Guerra da Coreia juntamente com a corporação da Marinha americana, nos anos 1950. Fotografou 13 guerras. Só terminou no Kuwait, em 1991. Esteve três vezes na Guerra do Vietname, pela Associated Press. A foto da morte do vietcongue, captada a 1 de fevereiro de 1968, em Saigão, ganhou o *Pulitzer Prize for Spot News Photography 1969*. As suas fotografias são das mais publicadas nos Estados Unidos. Numa entrevista disponível no *youtube* (http://www.youtube.com/watch?v=Bv11KilBpH-Q&feature=player_detailpage), Eddie Adams confessa que nunca percebeu o impacto dessa imagem. Em situação de guerra, diz, «a execução de um prisioneiro adversário não é nada de extraordinário». O que incomodou Adams até ao dia da sua morte foi ter destruído a vida do homem que aponta a arma, o general e chefe da polícia vietnamita Nguyen Ngoc Loan. «Nunca quis magoar ninguém com as minhas fotos». Durante a sua carreira, Eddie Adams obteve mais de 500 prémios honorários pela sua obra. Também fotografou algumas das figuras públicas mais conhecidas no mundo para revistas como a *Time*, *Vanity Fair* ou *Vogue*. Morreu a 18 de setembro de 2004.

Conjugando as capacidades artísticas com as jornalísticas, misturando a objetividade da imagem com a subjetividade do ato fotográfico, atribui-se a algumas fotografias a influência sobre o rumo dos acontecimentos históricos. Acredita-se que *The Terror of War* (título original apresentado à *Pulitzer Prize*), a foto celebrizada com o título *The Napalm Girl* ("A Menina Napalm"), captada a 8 de junho de 1972, por Nick Ut, fotógrafo da Associated Press, tenha aberto as portas para uma realidade que os norte-americanos julgavam impossível e que contribuiu para as fortes manifestações na rua contra a Guerra do Vietname, tornando-se num ícone do fotojornalismo.



Figura 8. *The Napalm Girl* (1972). Foto: Nick Ut, Associated Press, *World Press Photo of the Year* 1973 e *Pulitzer Prize for Spot News Photography 1973,* in *Time*

Um dia antes de captar a foto da sua vida, o fotógrafo soube que a aldeia de Trang Bàng, no norte do Vietname, estava a ser bombardeada por aviões norte-americanos. Nas estradas encontravam-se cerca de mil refugiados vietcongues. Quando chegou ao local, Nick Ut avistou fumo negro ao longo de toda a manhã. Durante a reportagem, o fotógrafo

captou a imagem de dois explosivos a serem lançados sobre a aldeia. Um deles com napalm, um líquido inflamável extremamente destrutivo. Nick Ut olhou para o visor da câmara e viu muita gente a fugir desesperada, incluindo crianças. Uma avó trazia ao colo o neto ferido e gritava por socorro. Ut registou o momento da morte do bebé em frente à sua câmara. Mas foi Phan Thi Kim Phuc, uma menina de nove anos, que lhe deu a foto da sua carreira. O fotógrafo olhou novamente para o visor e viu uma menina a correr despida, entre um grupo de crianças que gritava em fuga. Nick Ut pousou a câmara no chão e tentou ajudar a criança, colocando-lhe água sobre o corpo, enquanto ela gritava que tinha muita sede e que ia morrer. Todos estes momentos ficaram eternizados na câmara de Ut.

A criança sobreviveu, apesar das queimaduras em 90 por cento do corpo, depois de Nick Ut, de verdadeiro nome Huynh Cong, a ter levado para um hospital de Saigão[39]. *The Napalm Girl* tornou-se um símbolo do anti guerra e o seu autor num herói, que ainda hoje é amigo de Phuc, fundadora da The Kim Foundation, organização que ajuda crianças vítimas da guerra. Durante uma entrevista para a rubrica Leica Portrait, Nick Ut afirma que procurava a foto que conseguisse travar a guerra que há sete anos lhe tinha roubado um dos irmãos de apenas 27 anos, ator e também fotógrafo de guerra. Vencedor do *Pulitzer World Press Photo of the Year 1973* e *Pulitzer Prize for Spot News Photography 1973*, *The Napalm Girl* foi "a Foto". Se a imagem tivesse sido arquivada sem publicação, como ainda foi ponderado pelos editores da Associated Press, aquele momento de horror teria sido visível ao mundo apenas através da imagem televisiva, sem a perenidade que só a fotografia retém. O jornalista Christopher Wain gravou um filme dos incidentes com napalm, mas foi a fotografia de Ut que permaneceu na memória de todos.

O poder que a fotografia documental assumiu, durante a Guerra do Vietname, é lembrado por Gabriel Bauret: «A fotografia tem permitido, por vezes, condenar conflitos: diz-se, por exemplo, que ela conseguiu influenciar a opinião pública norte-americana, levando-a a desempenhar um papel importante no processo de retirada do exército do Vietname.

[39] A história é lembrada nos livros sobre os ícones da fotografia, mas sem os pormenores do testemunho de Nick Ut. O relato na primeira pessoa desta história pode ser visionado em *Leica Portrait: Nick Ut e Documentary video: The Napalm Girl.*

A tal ponto que, na Guerra do Golfo, em 1991, foi exercido um severo controlo sobre os movimentos e as actividades da imprensa e, em particular, dos fotógrafos que cobriam os acontecimentos in loco» (1972: 44).

Philip Jones Griffiths foi dos fotógrafos que mais tem sido apontado como tendo contribuído para denunciar as atrocidades cometidas pelas forças americanas, durante a guerra do Vietname. O livro *Vietnam Inc.*, que reúne grande parte desse trabalho fotográfico de Griffiths, é o retrato desses anos de desilusão[40]: «A Guerra do Vietname é uma guerra do povo e é por isso que os esforços das forças armadas americanas são irrelevantes para a tarefa de oprimir. As pessoas lutam para defender seu sistema de valores sociais – o seu modo de vida –, enquanto os Estados Unidos tentam impor uma nova maneira de viver» (Griffiths, 1971: 76).

As consequências de vários conflitos da História foram denunciadas graças às imagens de fotógrafos como Robert Capa, Joe Rosenthal, Eddie Adams, Kyõichi Sawada, W. Eugene Smith, entre tantos outros. Além da Guerra do Vietname, o dispositivo fotográfico revelou outras atrocidades cometidas em vários pontos do mundo e despertou consciências, como aconteceu na Guerra da Coreia, embora o registo deste confronto tenha sido muito mais controlado e limitado.

Realidades distantes tornam-se próximas das pessoas através das fotografias de profissionais que arriscaram a vida para serem testemunhas do seu tempo. O americano Larry Burrows morreu no Vietname. Depois de presenciar tantas mortes em direto, o fotógrafo da revista *Life* confessou, em entrevista à BBC, em 1970, questionar-se sobre o direito de mostrar o sofrimento dos outros: «Apenas continuo a fotografar porque durante estas autoreflexões concluo sempre que se contribuir para dar a conhecer e a compreender a dor dos outros, valerá a pena continuar a fotografar.» Larry Burrows confessava que os sentimentos em tempo de guerra eram estranhos e conflituosos. «Num momento estamos a falar com pessoas e no segundo seguinte, elas estão mortas. Apercebemo-nos

[40] Philip Jones Griffiths passou três anos da sua vida a fotografar as situações horrendas vividas pelos civis vietnamitas e a crueldade com que os vietcongues eram tratados quando capturados pelo exército norte-americano. O resultado mais nobre da dedicação de Griffiths foi tentar consciencializar a América de que o seu governo nem sempre mostrava a realidade da guerra, questionando o próprio heroísmo e apelo aos valores da pátria, tantas vezes exaltados pela Casa Branca. Griffiths faleceu a 19 de março de 2008, aos 72 anos.

que o próximo a morrer podemos ser nós.» O fotógrafo de guerra morreu a 10 de fevereiro de 1971, num bombardeamento que abateu o helicóptero onde seguia com o também repórter fotográfico Henri Huet, na fronteira do Laos. O francês Gilles Garon[41] desapareceu no Camboja com apenas 31 anos, e o carismático Robert Capa[42] faleceu num rebentamento de uma mina em Indochina, a 25 de maio de 1954, depois de ter realizado a cobertura da Guerra Civil Espanhola, da Guerra Civil Chinesa e da II Guerra Mundial.

Outro retrato inesquecível do poder da fotografia documental jornalística é a imagem da menina colombiana Omayra Sanchez que, em novembro de 1985, ficou 60 horas enterrada no lodo, água e restos de sua casa e presa aos corpos dos próprios pais, vítima do vulcão Nevado do Ruiz, durante a erupção que arrasou o povoado de Armero, na Colômbia, destruindo ainda mais 13 aldeias e provocando 25 mil mortes. Quando os paramédicos tentaram ajudá-la, comprovaram que era impossível, já que para a resgatar precisavam de lhe amputar as pernas. A falta de recursos

[41] Nascido em Neully-sur-Seine, filho de mãe escocesa e pai francês, Gilles Garon formou-se em Jornalismo, na École des Hautes Etudes Internationales, em Paris. Combateu pelo Serviço Nacional Francês, na Argélia, em 1959, mas dois anos de confrontos levaram-no a opor-se à guerra, o que lhe custou uma "estadia" de dois meses na prisão militar. Em 1964, começou a trabalhar com a fotógrafa de moda Patrice Molinard. O ano seguinte foi o início de uma grande carreira no fotojornalismo, ao serviço da agência APIS (Agence Parisienne d'Information Sociales), pela qual cobriu vários conflitos internacionais. Também foi na APIS que conheceu Raymond Depardon, com quem fundou, em 1967, a prestigiada Gamma agency, que lhe serviu de passaporte para o palco de alguns dos acontecimentos mais relevantes do século XX, como a Guerra dos Seis Dias (1967), em Israel, o Maio de 68, em Paris, a Primavera de Praga, a manifestação na cidade do México, em que militares armados dispararam contra estudantes, antes da cerimónia de abertura dos Jogos Olímpicos (1968), entre outros. Desapareceu, em 1970, na perigosa Route 1, a estrada que liga o Camboja ao Vietname, alegadamente vítima dos *khmers* vermelhos de Pol Pot.

[42] De origem húngara, Robert Capa nasceu em Budapeste com o verdadeiro nome de Endre Ernõ Friedmann, a 22 de outubro de 1913. Em Berlim, estudou Ciências Políticas, na liberal Deutsche Hochschule für Politik, onde desenvolveu uma consciência política de esquerda orientada pela ideologia marxista. Após a cobertura da Guerra Civil Espanhola, recebeu o rótulo da imprensa internacional de "o maior fotógrafo de guerra do mundo». Foi a companheira de Capa, a fotógrafa Gerda Taro, que planeou a sua projeção internacional. O título haveria de ser reforçado pela presença debaixo de fogo em várias zonas, durante a Segunda Guerra Mundial, nomeadamente na capital inglesa, em Itália, na Batalha da Normândia (Praia de Ohama), entre outras. Em 1947, fundou a agência Magnum com David Seymour, conhecido pelo pseudónimo de Chim, George Rodger, William Vandivert e Henri Cartier-Bresson, cooperativa de fotógrafos que defendia a independência perante a visão condicionada das instituições, no pós-guerra. Capa morreu em Tahi-Bihn, a 25 de maio de 1954, na Guerra da Indochina, vítima do rebentamento de uma mina. Apesar de ser um ícone, a foto *The Falling Soldier* (Morte de um Miliciano), registo da Guerra Civil Espanhola, ainda hoje gera polémica.

e de um especialista para a cirurgia resultaria na morte da menina. Omayra sobreviveu durante três dias, como símbolo da força e coragem.

As câmaras da televisão estatal espanhola TVE e de outras estações no local captaram o sofrimento e a coragem da menina que, nas últimas horas de vida, deixava uma mensagem de esperança aos pais. Frank Fournier imortalizou a coragem de Omayra, numa fotografia que deu a volta ao mundo e gerou grande controvérsia ao denunciar a indiferença do governo colombiano para com as vítimas de catástrofes. A fotografia foi publicada alguns meses após a sua morte. Ao olhar a fotografia de Omayra, procuramos o *punctum* que Barthes define em *A Câmara Clara*: «Neste espaço habitualmente urinário, por vezes (mas infelizmente, raras vezes) um "pormenor" chama-me a atenção. Sinto que a sua presença por si só modifica a minha leitura, que é uma nova foto que contemplo, marcada, aos meus olhos, por um valor superior. Este pormenor é o *punctum* (aquilo que me fere)» (1980: 66). Procuramos sem o encontrar, todo o sofrimento e a proximidade da morte são explícitos.



Figura 9. Omayra Sanchez, Colômbia. Foto: Frank Fournier, *Word Press Photo of the Year*, 1985

Respeitados por uns e considerados "predadores" por outros, se os fotojornalistas não estivessem presentes em momentos chave da História, muitos acontecimentos teriam caído no esquecimento ou não lhe teria

sido conferido o impacto que obtiveram no espaço público. Os exemplos mais flagrantes são as fotos que "obrigaram" o mundo a prestar atenção à fome em África, nos anos 1980 e início de 1990. A imagem do fotógrafo sul-africano Kevin Carter que mostra a criança do Sudão totalmente desnutrida e a recostar-se sobre a terra, no limiar da vida, e num segundo plano, surge a figura de um abutre supostamente à espera da sua morte para se alimentar, correu mundo e conquistou um *Pulitzer*, mas teve consequências negativas para o autor. A proximidade entre os dois elementos foi conseguida com recurso a teleobjetiva, uma vez que o abutre não estaria próximo da criança como a imagem faria parecer. Kevin Carter foi apelidado de "abutre" pela sociedade que, num julgamento fácil, acusou o fotógrafo de nada ter feito para salvar a menina[43]. À semelhança do que aconteceu com Eddie Adams e, entre outros, Frank Fournier, o reconhecimento do fotógrafo surgiu pela violência e pelo poder testemunhal da imagem, como se fosse um caçador à espera da sua presa.

Nos Atentados de 11 de Setembro, o mundo sentiu o desespero das vítimas pela televisão, mas, em particular, pela imagem das pessoas a saltarem das torres gémeas do *World Trade Center*, captada pela teleobjetiva de Richard Drew, um fotógrafo que se encontrava no local. Muito se especulou sobre quem seria o homem suicida que aparece na fotografia que preencheu as primeiras páginas dos jornais. A identidade – e a individualidade – deste homem foi intencionalmente esquecida para representar as mais de três mil pessoas que perderam a vida nesse dia. No terramoto do Japão, em março de 2011, vimos como uma nação extremamente evoluída é igualmente frágil perante fenómenos naturais incontroláveis.

---

[43] A fotografia foi captada por Kevin Carter em 1993, em Suam, uma pequena aldeia da região de Ayod, no Sudão, quando sobrevoava a zona de helicóptero para ver como viviam as populações fustigadas pela guerra. No ano seguinte, a foto, publicada no *The New York Times*, conquistou o *Pulitzer Prize for Feature Photography 1994,* mas Carter acabou por se suicidar com apenas 33 anos, morte alegadamente provocada pela pressão que a fotografia da criança do Sudão exerceu na sua vida. Em 2011, o jornal espanhol *El Mundo* foi à procura da verdade sobre a fotografia e publicou toda a história. Kong Nyong, a criança da foto, sobreviveu. Na edição de 21 de fevereiro de 2011, o *El Mundo* descreve que, afinal, se tratava de um menino e não de uma menina como se julgava, já referenciado pela ONG francesa Médicos do Mundo, que lhe salvou a vida. Kong Nyong morreu, mas quatro anos depois vítima de doença. Em 2010, o Festival Internacional de Cinema de Toronto estreou *The Bang, Bang Club*, realizado por Steven Silver. O filme acompanha a história do grupo formado por Carter, João Silva, Ken Oosterbroek e Greg Marinovich, que ficou conhecido por fotografar em várias zonas de conflito e os últimos anos do Apartheid, na África de Sul, entre 1990 e 1994.



Figura 10. Sudão, 1993. Foto: Kevin Carter, *Pulitzer Prize for Feature Photography 1994, in The New York Times*.

Em Portugal, também existem inúmeros exemplos em que a fotografia documental imortalizou visualmente a História. Em 1972, as fotografias de Eduardo Gageiro eternizaram os atentados nos Jogos Olímpicos de Munique, onde um grupo de terroristas palestinianos, que se apresentou como Setembro Negro, matou onze atletas israelitas. A alegria estampada no rosto de centenas de civis e de soldados ostentando cravos vermelhos no cano da espingarda, a 25 de Abril de 1974, foi captada pelas câmaras de Alfredo Cunha, Carlos Gil, Carlos Granja, Eduardo Gageiro, José Luís Madeira, José Antunes, Varela Gomes e de outros fotógrafos portugueses, que agora se misturavam com os repórteres televisivos no mais relevante acontecimento da história portuguesa contemporânea.

A miséria deixada nos anos 1990 pela guerra civil de Angola, no Ruanda, na Guiné, no Iraque, Afeganistão, Bósnia, Etiópia e Eritreia, nos países da antiga Jugoslávia, entre outros palcos de conflito, também foi denunciada pelas objetivas de inúmeros fotógrafos lusos. Em território nacional, a famosa manifestação de polícias, realizada a 21 de abril de 1989 e que ficou conhecida por «Secos e Molhados», em defesa da liberdade sindical, aumentou de tom graças à cobertura televisiva, mas também por causa das fotografias publicadas na imprensa. Não foi apenas a televisão que mostrou ao País a dor das famílias das vítimas da queda da

ponte de Entre-os-Rios, a 4 de março de 2001. A fotografia deu um contributo importante para construir a memória da tragédia e partilhar com os leitores o ambiente de consternação que se viveu no local nos dias posteriores ao acidente, enquanto as buscas dos corpos continuavam e o acontecimento foi notícia. Imagens do desastre ambiental provocado pelo Prestige, na Galiza, também foram reveladas na imprensa nacional pelo trabalho dos fotojornalistas, assim como as emoções do Euro 2004.

Todos os verões, imagens publicadas nos jornais mostram o cenário desolador dos incêndios que invadem o País nesta altura do ano, exaltando a expressão de pânico dos populares a quem as chamas ameaçaram destruir as casas. Um rosto estático eternizado na fotografia e que, à semelhança das imagens de Nick Ut ou Richard Drew, representa um sentimento coletivo e idêntico ao de tantas outras pessoas que passaram pela mesma situação, embora à escala nacional. Captada por Adriano Miranda, a imagem do homem de olhar perdido com as mãos apoiadas num cajado que foi primeira página do jornal *Público* ficará, para sempre, gravada na memória coletiva para invocar a tragédia de Pedrógão Grande. Da mesma forma que a fotografia de Nuno André Ferreira, vencedora do terceiro prémio do *World Press Photo 2021*, na categoria de *Spot News*, que mostra um bebé no interior de um automóvel, ao lado de uma floresta a arder, num incêndio que começou nas florestas de eucaliptos, em Oliveira de Frades, imortaliza a tragédia dos incêndios e expõe a fragilidade do ser humano.

As cenas recolhidas por Max Stahl, no cemitério de Santa Cruz, a 12 de novembro de 1991, ao serviço da Yorshire Television, são um exemplo de quanto a imagem é importante para despertar consciências. Se o jornalista inglês não tivesse filmado o massacre de centenas de timorenses, sobretudo estudantes que se manifestavam pela independência, não haveria provas do terror e da tortura dos militares indonésios ao povo de Timor Lorosae[44].

[44] O massacre aconteceu depois de uma missa de homenagem a Sebastião Gomes, um jovem pró-independência assassinado dias antes pelas tropas indonésias. Após a eucaristia, os participantes, a maior parte estudantes, dirigiram-se para a campa de Sebastião Gomes, no cemitério de Santa Cruz, em Dilí. Durante as manifestações pela defesa dos direitos dos timorenses e pela independência, as tropas indonésias carregaram sobre os jovens, provocando 271 mortos, 278 feridos e 270 desaparecidos. Além de Max Stahl, também se encontravam no local o fotojornalista britânico Steve Cox e os jornalistas norte-americanos Alain Nairn e Amy Goodman, que acabaram feridos. Max Stahl faleceu a 28 de outubro de 2021, vítima de doença prolongada. O seu trabalho pode ser consultado no Centro Audiovisual Max Stahl de Timor-Leste, instalado na Universidade de Coimbra. O repositório é constituído por milhares de horas de gravação que foram recolhidas pelo repórter, ao longo de 25 anos. O Centro Audiovisual Max Stahl de Timor-Leste foi classificado pela Unesco como Registo da Memória do Mundo.

Possivelmente, o mundo não se teria manifestado em favor da independência e o país continuaria sob o jugo indonésio até à atualidade. Apesar de a imagem audiovisual comportar, pela aproximação em tempo real aos acontecimentos, uma maior capacidade de mobilização, a verdade é que a base da sua linguagem será sempre a fotografia. E é de tal forma próxima que existe hoje o risco de o futuro da fotografia de imprensa ser, precisamente, um *frame* extraído de um vídeo.

> *A fotografia constitui o ponto de partida dos mass media que desempenham hoje um papel todo-poderoso como meios de comunicação. Sem ela não teria havido nem o cinema nem a televisão. Olhar diariamente para o pequeno ecrã tornou-se uma droga sem a qual milhões de pessoas, hoje, já não podem passar. O inventor da fotografia, Nicéphore Niépce, fez esforços desesperados para fazer valer a sua ideia…para apenas sofrer derrotas e vir a morrer na miséria. Hoje bem poucas pessoas conhecem o seu nome, mas a fotografia, que ele foi o primeiro a realizar, tornou-se a linguagem mais corrente da nossa civilização* (Freund, 1974: 202).

Quando a fotografia mente

Contar uma história através de uma sequência fotográfica ou retirar apenas uma imagem dessa narrativa para ilustrar o acontecimento não terá o mesmo resultado a nível da transmissão da mensagem. Quando publicadas de arquivo, pode mesmo ter um efeito perverso, se forem desviadas do contexto original. A história está repleta de momentos em que a fotografia serviu os interesses propagandísticos de partidos e correntes políticas e deturpou o acontecimento que pretendia mostrar, construindo e encenando situações que o público assumiu como verdadeiras, confiante no carácter testemunhal da fotografia.

Há vários episódios da História que enviesam o papel da imagem testemunhal e lhe conferem uma natureza traiçoeira. Em contexto de imprensa, geralmente, escolhe-se uma imagem para reportar um acontecimento. O poder narrativo é mais confiado ao texto do que à fotografia que, nos últimos tempos, tem assumido a função de ilustrar e não tanto de informar. A propósito da publicação do livro *Terezín*, em 2010, Daniel

Blaufuks, que após a passagem pel'*O Independente* se afastou da imprensa, afirmava: «Não podemos confiar nas imagens. Como fotógrafo, sou o primeiro a dizer isso. As minhas fotografias são completamente subjectivas. Não há objectividade na fotografia, não existe. A maior parte das fotografias de reportagem até há bem pouco tempo era a preto e branco. A ideia de que uma fotografia a preto e branco pode ser realista é uma mentira absoluta na qual todos nós acreditamos a certo ponto. Como é que uma fotografia a preto e branco pode ser realista e documentar a verdade se nós vemos a cores? A partir daí, tudo é uma sucessão de mentiras. As imagens mentem, mentem, mentem. Estão sempre a mentir.» [45]

Na obra *El Bejo de Judas* (1997), Joan Fontcuberta lembra a história da tribo primitiva supostamente descoberta na década de 70 e cuja única prova era uma fotografia. Como conta o autor, os tasaday viviam segundo os rituais de uma civilização da Idade da Pedra, numa floresta inacessível das Filipinas que deu que falar em várias publicações da época. Com base neste registo fotográfico, a 8 de julho, o *Daily Mirror* noticiava esta história. A edição de agosto de 1972 da prestigiada *National Geographic* dedicava o tema de capa aos tasaday, com uma extensa reportagem. Para uma sociedade que sonhava com o regresso à Natureza idealizado por Walt Whitman, esta tribo encarnava o mito do bom selvagem, provava que o Homem ainda podia viver em harmonia com as origens, num meio totalmente desprovido de bens materiais. Os tasaday tornaram-se alvo de interesse à escala planetária, com diversas tentativas de anónimos e famosos para visitar a suposta tribo, mas sempre impedidos pelo regime protecionista do déspota Ferdinand Marcos.

O tempo acabou por apagar o interesse pela história até que, em fevereiro de 1986, após a revolução, o jornalista filipino Joey Lozano e o antropólogo suíço Oswald Iten conseguiram penetrar na reserva protegida onde supostamente viviam os tasaday. Apenas encontraram alguns indivíduos vestidos com camisas e calças convencionais. O embuste foi uma manobra de propaganda dirigida à opinião pública internacional pelo ditador Marcos, para apregoar o regime como defensor das minorias e salvaguardar-se das acusações internacionais de violação dos direitos do Homem.

Mais antiga, a fotografia do hastear da bandeira no edifício do Reichstag, ilustrando a libertação de Berlim pelas tropas soviéticas, do

[45] Daniel Blaufuks em entrevista ao jornal *Público*, edição de 14 de julho de 2010.

fotógrafo do exército vermelho Yevgeny Khaldei (1945), transformou-se numa das imagens mais simbólicas do final da Segunda Grande Guerra. O público reconheceu-a como prova irrefutável daquele marco histórico. Descobriu-se que a foto não era tão genuína como se apresentava. Por ordem do governo soviético, foi manipulada em laboratório para ser utilizada como símbolo da ascensão russa no cenário geopolítico mundial. As alterações à imagem original não lhe retiram, no entanto, o poder de mostrar que as forças aliadas chegaram a Berlim e, realmente, hastearam a bandeira soviética, mesmo que no momento a cidade estivesse envolta em menos fumo do que o que é visível na foto, mesmo que o soldado ostentasse dois relógios no pulso, resultado de saque – pormenor que foi retirado da imagem para evitar a má repercussão internacional.

Robert Doisneau também não resistiu a encenar "O Beijo" perfeito em *Le Baiser de l'Hotel de Ville*. Publicada na revista *Life*, a 12 de junho de 1950, e reproduzida até à exaustão, a imagem ícone do romantismo de Paris não deixou de ser admirada pelas pessoas quando se tornou público, em tribunal que Doisneau contratou dois atores para darem o beijo imortal. Em 1993, um homem e uma mulher anónimos pediram indemnização por terem sido fotografados sem o seu consentimento, enquanto passeavam na rua. Para se ilibar, Doisneau confessou que, ao contrário do que estipulavam as regras jornalísticas, o beijo foi ficção. À semelhança de Cartier-Bresson, Doisneau nunca foi defensor da objetividade absoluta. A perspetiva que estes autores trouxeram para a fotografia é a de poetas contemplativos que observam e interpretam o mundo que os envolve, sem se desprenderem do real. Nunca gostaram de ser chamados fotojornalistas, mas sim repórteres fotográficos, pois consideravam o termo redutor.

A possibilidade de oportunismo fotográfico paira igualmente sobre a imagem, captada a 23 de fevereiro de 1945, por Joe Rosenthal, que se encontrava nas ilhas japonesas de Iwo Jima, ao serviço da Associated Press. *Raising the Flag on Iwo Jima* ("*O Hastear da Bandeira em Iwo Jima*") registou o momento da chegada de um grupo de *marines* ao monte Suribachi, o topo da ilha de Iwo Jima. A foto foi publicada a 26 de março de 1945, na revista *Time*. Os veteranos de guerra testemunharam que não existe nada de heróico naquela foto, que foi apenas uma casualidade. Mas a fotografia continua a ser um símbolo da superioridade dos norte-americanos contra os japoneses.

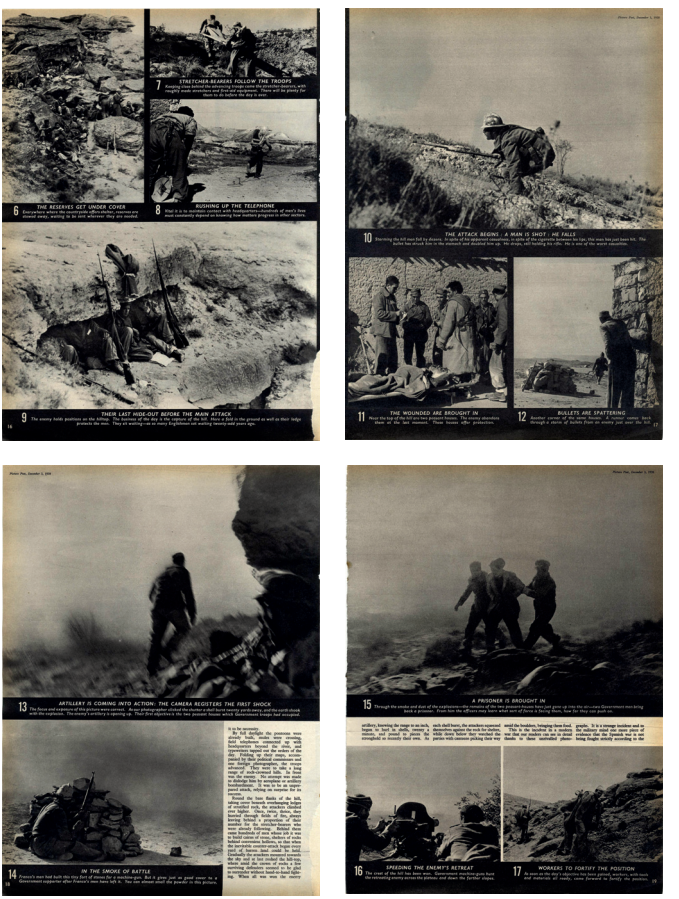
A mesma dúvida prevalece entre historiadores de fotografia que ainda não encontraram evidências suficientes para autentificar a fotografia *The Falling Soldier* ("Morte de um Miliciano"), quando um homem tomba após uma bala franquista lhe ter perfurado o peito, durante a Guerra Civil Espanhola. Seria possível a câmara ter, em 1936, uma velocidade de obturação suficientemente rápida para congelar este instante? Um historiador espanhol chegou a identificar a vítima como sendo Federico Borrell Garcia, assassinado a 5 de setembro de 1936, durante um confronto com as tropas nacionalistas de Franco, em que se deu apenas uma morte, refutando as suspeitas de encenação. No entanto, em 1995, foi encontrada, no México, a famosa mala mexicana, com 3500 negativos de Capa, além dos trabalhos de David Seymour e Gerda Taro, a mulher do fotógrafo[46] que acabou por morrer nessa altura, num acidente de automóvel. Curiosamente, esta imagem não constava do achado, que esteve perdido por mais de 50 anos, despertando novamente a desconfiança sobre a mais conhecida fotografia de Robert Capa. Investigações recentes desmentiram a versão oficial de que essa imagem tenha sido captada em Cerro Muriano. Em 2009, provou-se que esta foto foi realizada na localidade Espejo, também em Córdova. Na história desta localidade, não existe qualquer registo de milicianos mortos.

Teria Capa assumido a causa das milícias e, para chocar o mundo, comprometeu a verdade dos acontecimentos? Enquanto o negativo da imagem não for encontrado ou mesmo a passagem para o positivo, a dúvida permanecerá. A verosimilhança à realidade é uma condição da fotografia documental, mas nem sempre é possível confirmar a sua autenticidade, em particular, quando se tratam de registos fotográficos históricos. A propósito de Capa e de outros fotógrafos que o acompanharam, os seus olhares sobre as atrocidades da guerra e que a câmara denunciava tinham uma intenção. Estavam do lado dos populares contra o regime e tropas de Franco. Com a fotografia, Robert Capa pretendia ajudar a derrubar o regime opressor. Objetividade ou interpretação da realidade? A reportagem fotográfica publicada na revista londrina *Picture Post*, em 1938, responde.

[46] Em 2001, Trisha Ziff realizou o filme *The Mexican Suitcase*, sobre a importância que este grupo de fotógrafos teve na denúncia do sofrimento vivido durante a Guerra Civil Espanhola e na conservação da memória sobre este momento da história europeia.



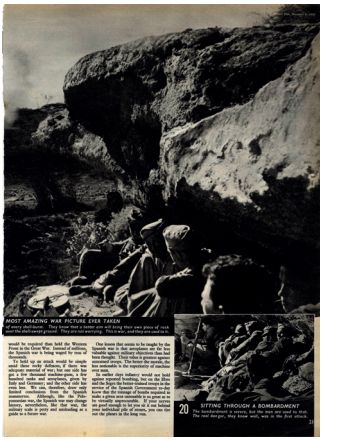
Figura 11. Reportagem Robert Capa, *Picture Post*, 1938





18 IN THE HEART OF THE BATTLE : THIS is no easy practice. The man... Those men are in the front line. Even over the top of them. They know that in a minute's time they may be ordered forward

19 HOW THEY SPEND THEIR TIME Some of those off duty have time for a cup of tea, smoke. But cigarettes are scarce in Government Spain.



MOST AMAZING WAR PICTURE EVER TAKEN

20 SITTING THROUGH A BOMBARDMENT The bombardment is severe, but the men are used to that. The next danger, they know well, was in the first attack.



21 A SPLINTER STRIKES Soon after the Rebel rising in July, a Fascist plane hit the bridge at Irun. Three were killed and many injured. This picture was taken at the moment

22 BACK THROUGH THE SMOKE COME THE CASUALTIES Sometimes, as stretchers go up, dispatches, all the wounded are got back down the steep mountain-paths to the first-aid station a few hundred yards away.



23 HUMAN TRANSPORT Again and again, members of the party will, in their private way, figure a picturesque scene. Here a wounded man says his au revoir to a colleague, then comes back to fight.

24 IN A FIRST-AID STATION JUST BEHIND THE LINES His head bent in the Fascist machine-gun of the hill. The man has dressed all the wounds. His friend got him on his shoulders and brought him in. Now he stands by to see him bandaged.



25 THIS MAN WILL GO HOME SAFELY The battle is over. The stretcher-bearer on the left has given a packet of cigarettes. His bullet-hit leg is generously bandaged by smoking (see all smile. It serves to keep him awake) too.

26 BUT FOR THIS MAN IT IS THE END : A DYING MAN GIVES HIS LAST LETTER His will never go home again. He will never write any letters after this one. He speaks a few broken sentences. A comrade listens, tries to catch his meaning, jots his words down. Later he will address to send them home. Another brave man has met his end.

Na história da fotografia, além da imagem "O Beijo", outro episódio ocorrido na década de 50 e envolvendo Robert Doisneau comprometeu a credibilidade pública da imagem e o trabalho do seu autor, embora por utilização indevida de uma fotografia. O registo do quotidiano *Au Café Chez Fraysse, Rue de Seine-Paris* ("No Café Chez Fraysse, Rua de Seine, Paris", 1958) custou-lhe um processo em tribunal, quando viu a fotografia da jovem a beber um copo de vinho ao balcão ao lado de um homem que a olha com uma expressão descontraída, num bar, a servir de ilustração a assuntos socialmente negativos. Como conta Gisèle Freud, *em Fotografia e Sociedade*, os dois foram fotografados com consentimento e a fotografia foi inicialmente publicada na revista *Le Point,* numa edição dedicada a bares e restaurantes. No circuito da agência, a foto foi depois utilizada por um jornal, num artigo sobre os danos causados pelas bebidas alcoólicas. O protagonista da fotografia, que era professor de Desenho, reagiu e Doisneau teve de justificar que era incapaz de controlar o uso das suas imagens, assim que seguiam para a agência. A situação piorou quando a mesma foto foi usada na revista de escândalos *Le Point*, que a reproduziu com a legenda "Prostituição nos Campos Elísios". O professor de Desenho instaurou um processo contra a revista, a agência e o fotógrafo. O tribunal condenou a publicação por fraude e a agência, sem que esta tivesse vendido a fotografia à revista. «O fotógrafo é absolvido, mas considerado "um artista irresponsável"» (1974: 173).

Na atualidade, a fotografia também tem servido para construir a imagem que os políticos querem projetar no espaço público. Aconteceu com Kennedy, mas sucede com a maioria das figuras públicas que usa a imprensa, irresistível às figuras de poder e à importância que estas têm enquanto valor-notícia, para construir imagens partidariamente orientadas. As fotografias de Vladimir Putin a caçar e a andar de cavalo em tronco nu e vestido com roupas de soldado exibindo a sua virilidade e domínio, distribuídas pela agência Getty e que foram publicadas na imprensa quando completou 60 anos, em outubro de 2012, são a prova que as figuras de poder estão cientes da importância que a imagem exerce na consciência coletiva.

A 24 de janeiro de 2013, o *El País* foi obrigado a suspender a edição que seguia para as bancas, ao descobrir que a foto publicada na primeira página de Hugo Chávez, hospitalizado há cerca de mês e meio em Cuba,

era falsa. A foto ainda permaneceu no diário online durante 30 minutos. De acordo com notícias da agência Lusa, o texto que acompanhava a foto referia que «o *El País* não tinha conseguido verificar de forma independente as circunstâncias, o local e a data em que a foto tinha sido feita». A ditadura do exclusivo e da falta de tempo do diário abanaram a credibilidade de um dos mais prestigiados jornais europeus. No Twitter, o diretor do concorrente *El Mundo* revelou que também lhe tinham tentado vender a mesma foto[47].

Estes incidentes da História provam que o uso que se faz da fotografia em contexto mediático pode condenar a crença do público na imagem. Prova do real, também pode ser utilizada para deturpar a realidade. A culpa não será da ontologia da fotografia, mas do intuito manipulativo de quem se serve da dupla natureza da imagem para enganar. O compromisso ético do jornalismo não permite que esta fronteira seja ultrapassada. No caso das imagens de outra natureza, nem sempre se consegue aferir a autenticidade do que reporta para que possa servir de documento para a construção da História e até ser usada como suporte de trabalho dos investigadores. No fluir da confiança que lhe depositamos, conhecemos a fragilidade humana nos maiores conflitos mundiais graças à fotografia, mas também como era a realidade social, económica e política ao longo dos anos. Gisèle Freund lembra que «sem a fotografia, não teríamos visto a face da Lua» (*Idem, ibidem*: 202).

No último capítulo, são descritas algumas situações na imprensa nacional que exemplificam como os *media* portugueses – alguns títulos mais do que outros – deturparam o sentido conotativo da imagem ou lhe atribuíram um contexto completamente distinto do das suas origens. A legenda encarregou-se de apresentar a fotografia como sendo de um sítio, quando, na realidade, pertence a outro. Episódios como este acontecem na edição de fotografia quando, por exemplo, não existem imagens de um lugar e é publicada outra fotografia de um cenário próximo ou com linguagem conotativa semelhante. Os incidentes apresentados são casos excecionais e raros, como comprovam as entrevistas realizadas.

[47] De acordo com a conta do *Twitter* do ministro da Informação venezuelano, Ernesto Villegas, a foto terá sido retirada do vídeo gravado, em 2008, para documentar um procedimento cirúrgico num paciente de 48 anos com acromegalia e publicada no *site* de partilha de imagens Bouture.

Às vezes, esta descontextualização acontece no próprio ato fotográfico, outras na posterior edição e até na fase simbólica da leitura visual. Nas imagens de arquivo, a fotografia, mesmo quando a origem é identificada, deslocaliza a imagem tanto no espaço como no tempo, servindo-se da verosimilhança informativa e confiando-lhe a função meramente ilustrativa. Em entrevista, Luísa Ferreira, fotojornalista do *Público* durante os primeiros sete anos do jornal, critica a falta de cuidado na contextualização da imagem de arquivo: «Uma fotografia com uma legenda errada pode sempre mentir. Com uma teleobjetiva, podemos aproximar duas pessoas que estão distantes. A ética tem que prevalecer. A fotografia pode ser feita pelo fotógrafo, mas depois pode ser usada no jornal noutro contexto e isso vai para além do controlo do autor. Usa-se imenso utilizar uma fotografia de qualquer coisa para ilustrar outra situação. Só que deveria dizer fotografia de arquivo.»

Em *A Câmara Clara*, Barthes refere a dupla conjunção de realidade e a ideia de passado que a fotografia propõe. A imagem poderá ser a presença de um ser que está ausente e que nunca mais será como se apresenta na imagem. A seleção do fotógrafo torna-se, muitas vezes, a única referência de um passado esquecido, pois a imagem fotográfica pode ser guardada, revisitada e contemplada até à exaustão. A fotografia transporta-nos de um tempo cronológico a um tempo memorial afetivo, "aprisionando" a realidade sócio-cultural, histórica e ambiental da humanidade, como acontece, por exemplo, com os retratos de Paris de Nadar, Etienne Carjat ou Émile Tourtin, de Napoleon Sarony, em Nova Iorque, ou de David Octavius Hill e Robert Adamson, no Reino Unido do século XIX.

A fotografia vencedora do *World Press Photo* 2006 mostra um grupo de jovens de óculos de sol a passear-se num descapotável em Haret Hreik, um bairro bombardeado no sul de Beirute, no Líbano, no primeiro dia do cessar-fogo acordado entre Israel e Hezbollah. Da autoria de Spencer Platt, da Getty Images, a mensagem conotativa da fotografia exalta o contraste entre o bem-estar dos jovens que se passeiam de automóvel, supostamente de classe alta, e a indiferença com que olham e fotografam o cenário de destruição da guerra. Para Platt e para o mundo, aquele instante fotográfico fazia pensar. Na altura, Michele McNally, um dos elementos do júri, afirmou em público: «É uma

fotografia que nos impede de tirar os olhos dela. Apresenta a complexidade e contradições da vida real no meio do caos. Esta fotografia faz-nos olhar para além do óbvio.» No entanto, a fotografia mostra, precisamente, o superficial, o aparente sobre uma realidade e não conta a verdadeira história daquelas pessoas que passam de automóvel. Os jovens, que viviam naquele bairro, mas foram obrigados a fugir quando começaram os bombardeamentos, vieram ver como ficou a sua zona residencial, assim que se deu o cessar-fogo. Não havia qualquer sentimento de indiferença perante a realidade da guerra, como indiciava a imagem. Neste caso, ficou provado que o óbvio e o aparente camuflaram o que estava obtuso: a verdadeira história. O fotógrafo teve de pedir formalmente desculpas.



Figura 12. Beirute, Spencer Platt, Getty Images, *World Press Photo of the Year 2006*

A conotação atribuída à imagem das mulheres a cantar em protesto, à noite, nos telhados de Teerão, no Irão, vencedora do *World Press Photo* 2009, da autoria de Pietro Masturzo, tem sido questionada. Sendo um ritual ancestral, por que motivo obteve o reconhecimento do júri do *World Press Photo*. Em entrevista ao *Público*, Ayperi Karabuda Ece, que

integrou o júri do concurso nesse ano, justifica que «a fotografia de Masturzo tinha todos os requisitos fotográficos: era uma das histórias mais importantes do ano, com um ângulo que ainda não tinha sido visto. Apesar de os cânticos no Irão serem uma forma de protesto desde o tempo do Xá, nunca antes isso tinha sido documentado. Fomos seduzidos pela qualidade visual da fotografia, mostrando pessoas no seu próprio ambiente, abrindo portas à nossa curiosidade, mostrando que histórias tensas podem igualmente ser abordadas de forma calma e que nem tudo tem que ser claro e frontal...»[48].

Em salvaguarda da credibilidade pela qual é conhecida, a Reuters despediu um dos seus colaboradores por ter aumentado o número de mísseis e o fumo numa imagem sobre o Afeganistão. Alguns destes episódios têm posto em causa a veracidade das cenas captadas, mas os "filtros" dos editores tornam-se essenciais para garantir que as fronteiras éticas do jornalismo não sejam violadas.

A *World Press Photo* tem sido profícua em despertar polémicas sobre a manipulação digital. Entre outros episódios recentes, a imagem vencedora de 2012 que mostra o desespero dos homens que carregam nos braços duas crianças mortas, numa rua estreita da Faixa de Gaza, captada pelo sueco Paul Hansen, a 20 de novembro desse ano, foi acusada[49] de ser a junção de três fotografias. A análise à imagem do ficheiro em *Raw*[50] concluiu que não foi realizada nenhuma manipulação relevante da imagem ou da composição. Apenas houve tratamento de luz e cor em diferentes zonas, mas nada que retire genuinidade à fotografia.

[48] *Público*, 24 de abril de 2010.

[49] A suspeita de trucagem digital foi lançada por Neal Krawetz, doutorado em Ciências da Comunicação e especialista em análise de imagens. No blogue *The Hacker Factor*, o investigador acusava "Funeral em Gaza" de ser a combinação de três fotos. O fotógrafo do jornal *Dagens Nyheter* desmentiu as acusações e a sua palavra foi confirmada.

[50] O *Raw* não é um formato de utilização final, mas de captação. É o arquivo na sua forma mais pura, extraída do sensor digital. Para que possa ser usado, tem que ser processado (de forma parecida com um negativo), e para isso utilizam-se os programas de conversão.



Figura 13. *Funeral in Gaza*. Foto: Paul Hansen, *World Press Photo of the Year* 2012

Nem sempre este dualismo está presente. O retrato de Bibi Aisha, a jovem afegã de 18 anos, vítima da violência do marido que a mutilou com a ajuda dos talibãs, que lhe cortaram o nariz, tem uma leitura direta que nos apresenta rapidamente na história. Com uma verdade crua confrangedora, a imagem lembra ao mundo a mais terrível realidade sobre a condição da mulher no Médio Oriente. Não há nada que possa mentir nessa imagem, que foi capa da *Time* a 1 de agosto de 2010.



Figura 14. Retrato de Bibi Aisha. Foto: Jodi Bieber, revista *Time*, *World Press Photo of the Year* 2010

O poder da imagem-documento

Por que razão a imagem estática exerce uma função tão importante na construção da memória? A resposta estará na missão testemunhal e legitimadora de momentos que fazem parte das referências de cada ser humano, na capacidade de memorização da *still picture*, ao contrário das imagens televisivas. Partindo do princípio defendido por Henri Bergson que o universo é imagem, isolar algumas das imagens materializadas pela fotografia ajuda a perceber a importância que elas exercem no espírito ou consciência individual e depois na memória coletiva. No ensaio *Matéria e Memória*, Bergson refere que a matéria é um conjunto de imagens, as quais compreendem uma certa presença a que o realismo chama representação. Se não existissem fotografias, a memória do visível seria mais débil. É o conjunto de imagens que nos dá a perceção do universo e todas elas se regulam por uma imagem central, que é o nosso corpo. É a ação transmitida numa fotografia, em ligação com o corpo, que confere uma natureza perene à imagem fotográfica. Enquanto na imagem televisiva todos os sentidos são despertados à velocidade de 25 a 30 *frames* por segundo, por isso, dispersam mais facilmente, na imagem estática todos os sentidos convergem e ficam concentrados nos elementos que contém, como se ela estivesse presente, enquanto o movimento desaparece; torna-se passado. Se a imagem for a preto e branco, menos elementos de distração existem. Mas para perceber como é que a fotografia fica retida na memória é preciso compreender como Bergson descreve os mecanismos da perceção e da memória: «Na verdade, não há perceção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes nos nossos sentidos misturamos milhares de detalhes da nossa experiência passada. Na maioria das vezes, as lembranças deslocam as nossas perceções reais, das quais não retemos mais que algumas indicações, simples "signos" destinados a nos trazer à memória antigas imagens» (1999: 30). A distância entre a presença e a representação parece justamente medir o intervalo entre a própria matéria e a perceção consciente que o ser humano tem da imagem. O autor explica por que razão retemos algumas imagens e outras não:

> *Os objetos não farão mais do que abandonar algo de sua ação real para figurar assim a sua ação virtual, ou seja, no fundo, a influência possível*

do ser vivo sobre eles. A perceção assemelha-se portanto aos fenómenos de reflexão que vêm de uma refração impedida; é como um efeito de miragem. Isso equivale a dizer que há para as imagens uma simples diferença de grau, e não de natureza, entre ser e ser conscientemente percebidas. A realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e das suas ações de todo tipo. Nossa representação da matéria é a medida da nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa nas nossas necessidades e, de maneira mais geral, nas nossas funções. Num certo sentido, poderíamos dizer que a perceção de um ponto material inconsciente qualquer, em sua instantaneidade, é infinitamente mais vasta e mais completa que a nossa, já que esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material, enquanto a nossa consciência só atinge algumas partes por alguns lados. A consciência – no caso da perceção exterior – consiste precisamente nessa escolha. Mas, nessa pobreza necessária de nossa perceção consciente, há algo de positivo e que já anuncia o espírito: é, no sentido etimológico da palavra, o discernimento (*Idem, ibidem*).

A lembrança distingue-se da perceção-ideia ou memória de curto prazo. O cérebro arquiva os dados imediatos e presentes, apreendidos pelos diferentes sentidos, e mistura-os com milhares de pormenores da experiência passada. É a lembrança pura que traz para a memória um momento único, não repetitivo. «A perceção não é jamais um simples contacto do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da "lembrança-pura" que ela começa a materializar, e da perceção na qual tende a encarnar (*Idem*, *ibidem*: 156)». A única possibilidade de conservar o passado, para Bergson, seria através do sistema de representações. A fotografia é, então, um suporte material da memória subjetiva e de todas as referências recolhidas no mundo. À luz da teoria da perceção de Bergson, uma imagem interessante ou visualmente impactante será sempre um estímulo para a memória. Inflama a nossa ação sobre o visível, a mensagem que comporta e, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós.

Sem se querer suster a abordagem teórica nas teorias da perceção visual ou explicar a influência das sínteses da retina na construção da denotação

fotográfica, recorda-se que o fotógrafo pretende corresponder às dimensões essenciais do mundo visual e ultrapassar os seus limites estimulando os labirintos do cérebro que reagem à intensidade da luz, à perceção da cor, do espaço, do movimento e da forma. Em contexto de imprensa, o primeiro olhar sobre a página dirige-se à fotografia, depois ao título e, por fim, ao texto. Se os elementos linguísticos e icónicos não forem apelativos, o leitor pode ignorar uma peça jornalística ou história.

> *Durante o Renascimento dizia-se de um homem avisado que "ele tinha um bom nariz". Hoje dizemos de alguém que se encontra ao corrente de tudo que ele "tem bom olho", pois a vista é nos nossos dias o sentido mais solicitado. A imagem é fácil de compreender e acessível a toda a gente. A sua particularidade consiste em que ela se dirige à emotividade: não deixa tempo para a reflexão nem para o raciocínio, como é o caso da conversação ou com a leitura de um livro. É na sua imediatez que reside a sua força e, também, o seu perigo. A fotografia multiplicou a imagem por milhares de biliões e, para a maioria dos homens, o mundo deixou de ser evocado para ser apresentado* (Freund, 1974: 200).

A fotografia é uma forma de representação do passado, pelo menos, de um fragmento do acontecimento, por isso, é também um contributo material determinante para preservar a memória, ao mesmo tempo que ajuda à rememoração, à *anamnesis* (Ricouer, 2003). Ao tornar-se um objeto de reconhecimento de uma realidade desaparecida, nenhum outro dispositivo confere tanta certeza que aquele passado ausente existiu como a fotografia. Na conferência *Memória, História e Esquecimento*, proferida em 2003[51], Paul Ricoeur lembra o que representa para a historiografia o papel do testemunho na fase de investigação documental. A palavra testemunhal é, para o autor, vulnerável; é sempre possível opor testemunhos e chegar ao contraditório. Com a fotografia, este "ponto fraco" dissipa-se, embora também ela seja resultado da interpretação de um fotógrafo sobre o acontecimento presenciado. Sendo uma forma de representação dos episódios da História, a fotografia pode, citando

[51] *Memory, History, Oblivion* foi apresentada 8 de março de 2003, em Budapeste, no âmbito da conferência internacional *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*.

Ricoeur, «revelar-se útil no interesse da auto crítica da memória, sobretudo ao nível da memória coletiva».

Algumas investigações académicas que tentam perceber a legitimação da fotografia enquanto documento credível da pesquisa histórica já têm alertado para a forte codificação a que pode estar sujeita a imagem de imprensa: «De facto, a abordagem que permite a utilização da fotografia como fonte histórica tem que ter em conta estes seus aspetos: a sua ligação a uma realidade, sem a qual não pode ser produzida; e as suas condicionantes e códigos que vão ditar a forma como essa realidade é representada…tem que estudar o objeto e o signo, o significante e o significado» (Rangel, 1996: 13). Na senda da fenomenologia de Husserl, o fotógrafo significa intencionalmente o objeto, baseado na matéria subjetiva-*hylé*. O objeto é figurado dando a intuir uma representação simbólica mediada pela imaginação (1989).

Se o primado estético e informativo estiver presente na imagem, o observador ultrapassa a primeira leitura, meramente instintiva, para passar à fase descritiva, onde procura os elementos que compõem a fotografia. Esta transposição consegue-se através da composição, descrição dos objetos, planos, campos visuais, jogos de luz, cor, linhas e pontos de fuga que criam efeitos de perspetiva, profundidade de campo e de escala, conferindo a uma imagem bidimensional a ideia de que se trata da realidade tridimensional (altura, profundidade e largura). Uma imagem bem conseguida prolonga a leitura ao nível simbólico, envolvendo um processo cognitivo que interpreta os seus elementos. É nesta fase que o espectador apreende a mensagem. A polissemia de sentidos depende das referências culturais do espectador (Aumont, 1990: 14-18).

A fotografia não é, portanto, apenas construída pelo olhar de quem está por trás da câmara. A perceção visual humana da realidade condiciona a leitura da imagem. Só conseguimos ver aquilo que a luz, o nosso campo de visão e perceção permitem. Em *Arte e Percepção*, Rudolph Arnheim descreve muito bem a impossibilidade primária de a fotografia mostrar a verdade completa do que reporta:

> *Consideremos a realidade visual de um objeto definido, um cubo, por exemplo. Se este cubo estiver diante de mim em cima de uma mesa, é a sua posição que determina uma visão mais ou menos correta da sua*

forma. Se eu vir, por exemplo, só os quatro lados de um quadrado, não posso saber que tenho um cubo na minha frente, pois vejo apenas uma superfície plana. O olho humano, como as lentes fotográficas, trabalha numa posição tal que através dela só podem ver-se as partes do campo visual que não estejam escondidas pelos objetos que tem na frente. Ao pôr o cubo na posição referida, cinco das suas faces estão escondidas aliás da sexta, e só esta última é visível…Daqui se tira uma conclusão importante: se eu quiser fotografar um cubo, não me basta pôr o objeto diante da máquina. É mais uma questão da posição em relação ao objeto, ou do sítio onde o coloco… (1954).

A lente e o olho "veem" de forma distinta, embora a ciência ótica tenha procurado aproximar o mais possível as lentes de cristais e vidros da retina humana, ao mesmo tempo que tenta colmatar algumas imperfeições da visão, como aproximar objetos que se encontram a longas ou curtas distâncias de focagem, com o aperfeiçoamento das teleobjetivas e macros, aprimorando as suas características[52]. Na procura da ótica ideal, ambiciona-se que as fotografias sejam o mais análogas da realidade visível ao olho humano. Mas tal como o cubo de Arnheim em que apenas se consegue observar algumas das partes do objeto, a fotografia também será sempre uma realidade fragmentada do mundo. Apenas se vê a informação que o fotógrafo selecionou do acontecimento, aquilo que a distância focal, o ângulo visual e a luminosidade das lentes permitiram, mas também todos os procedimentos técnicos que tornaram a imagem concretizável, sem querer isso significar que se trata de uma mentira.

As instâncias de poder que todos os dias protagonizam as fotografias de agenda dos jornais também já perceberem como é fácil construir determinada simbologia favorável através da imagem e como proteger as figuras da política da perspetiva crítica do fotógrafo, muitas vezes impostas pelos temas da atualidade. José Manuel Ribeiro, ex-fotógrafo da Reuters em Portugal e um dos fotojornalistas há mais tempo em exercício profissional, partilha algumas situações que têm provado como,

[52] Mediante encomenda, a indústria ótica consegue, inclusive, construir objetivas para corresponder a diferentes fins, desde fabricar ultra macros muito usadas nas ciências médicas, a teleobjetivas luminosas com distâncias focais extremamente longas que captam o mais ínfimo pormenor.

nem sempre, o jornalista está preparado para se proteger das ameaças ao compromisso com a verdade assumido pela fotografia de imprensa: «Quando o Presidente Bush foi visitar as tropas no Afeganistão ou no Iraque, já não me recordo bem, no dia da Ação de Graças e levou um peru com as amêndoas, toda a gente fotografou o Presidente com a travessa de peru, no meio dos soldados. Quinze dias depois, soube-se que o peru era de cenografia, em plástico. Nunca ninguém comeu peru naquele dia. Fomos armadilhados. Esta é uma das situações mais evidentes. Há outras. Estou a lembrar-me dos congressos políticos dos maiores partidos, PS e PSD, em que, atualmente, os fotógrafos têm um lugar fixo como uma ópera e o cenário é construído em função dessa perspetiva das câmaras fotográficas e da televisão. No Congresso do Partido Socialista, no Norte, fotografei aquilo em plano aberto e todo o cenário estava construído de forma a criar V. Havia o púlpito onde falavam as pessoas que era em V, o palco era em "V". Portanto, havia uma repetição de "V" e não temos como fugir a isso. Aquilo é uma realidade que tem uma mensagem que não somos nós que criamos, mas a que eles pretendem transmitir. Portanto, acabamos a transmitir isso. É a realidade. Lembro-me que, antigamente, nós circulávamos, quase que subíamos ao palco, podíamos estar nos bastidores.»

A fotografia, não sendo a realidade em si, mas a sua figuração, pretende trazer à consciência do observador, através de um encadeamento de conteúdos sensíveis, uma realidade ausente ou passada. O método fotográfico consiste em repetir até ao infinito, o número de símbolos expressados pela realidade, uma vez que o aparelho fotográfico não cria uma situação ou um objeto, mas enquadra-os, como se de uma repetição se tratasse, obrigando-os a existir de novo, sem dúvida, algo diferente do que eles desejaram pela intromissão do aparelho fotográfico que, por isso, influencia a cena impondo-se sobre a realidade (Susperregui, 1988: 28).

A necessidade de despertar a consciência é intencional. O sentido testemunhal da fotografia é aquele que na sociedade contemporânea ainda exerce uma maior pressão sobre a cena política, económica e social. As imagens de um presumível massacre de civis com gás Sarin, nos subúrbios de Damasco, na República Árabe da Síria, a 21 de agosto de 2013, chocaram o mundo e provaram o que as palavras não foram

capazes de autentificar. As fotografias e as gravações de autores desconhecidos foram suficientes para levar o mundo a acreditar numa suposta realidade negada pelo governo sírio.

As notícias sobre a Primavera Árabe, acontecimento que reporta às manifestações populares contra o regime ocorridas em entre 2010 e 2011, no Médio Oriente, foram transmitidas ao mundo através de vídeos e de fotografias recolhidas por telemóveis de cidadãos que disseminaram depois as imagens pelas redes sociais, quando os jornalistas foram obrigados a deixar a região. O apelo à participação nos movimentos de protesto começou nas redes sociais, como o facebook. O que prova que o mundo digital, onde se inclui a fotografia, pode ser uma arma poderosa de mudança, mas também tem os perigos da manipulação da imagem quando escapa ao controlo de um editor comprometido com o código profissional do jornalismo.

A fotografia exerce hoje um papel social bem diferente do que acontecia na sua génese, sem perder a função de mediadora de momentos que sem ela seriam desconhecidos. Quase dois séculos de imagens fotográficas trouxeram e continuam a trazer à consciência coletiva uma infinitude de acontecimentos e de realidades que apenas foram desvendados graças à possibilidade alquimista da luz, primeiro na câmara fotográfica, depois com a filmagem para cinema e posterior gravação para televisão ou vídeo.

A validade da realidade verosímil

Existe uma capacidade percetiva distinta do pré e pós invenção da fotografia. No século XIX, cada fotografia era, como sublinha Pedro Miguel Frade, uma "figura de espanto" com poder de descoberta de um novo mundo fielmente representado. Durante décadas, olhámos para uma imagem e acreditámos visionar um pedaço da realidade. «A fotografia torna-se uma nova porta da percepção e nesse movimento deixa, ou tende a deixar, de ser ela mesma percepcionada» (Frade, 1992: 60). Antes de todos os dispositivos tecnológicos visuais que surgiram ao longo do século XX, a fotografia e a omnipresença que assumiu passaram a criar a ilusão que o longínquo e a ideia de passado são acessíveis. Todos os

lugares que a fotografia mostrava, o registo de fenómenos físicos que antes causavam temores tornaram-se revelações da ciência.

A partir do momento em que o dispositivo fotográfico assume a função de representar o mundo tal como o olhar humano o observa[53], passaria também a substituir a própria ideia do real pela capacidade de trazer à presença da consciência realidades que de outra forma estariam vedadas ao Homem. Na consciência, a verosimilhança toma o lugar da realidade. Quando olhamos fotografias, temos a perceção de estar perante um pedaço da própria realidade e esquecemos que se trata de uma construção sobre o visível, um feixe de raios luminosos refletidos que o fotógrafo extraiu do mundano. Mesmo invisível, a fotografia mudou a nossa capacidade de adquirir conhecimentos. As palavras descrevem as características dos objetos do mundo, mas essa capacidade de representação através da linguagem escrita só é precisa porque a visão, o sentido que mais abre as portas da descoberta da verdade, teve acesso pioneiro a essa realidade. Às descrições que não se comprovam pela imagem é-lhes negada a sua existência real. Numa entrevista televisiva, de 22 de janeiro de 2014, na RTP1, o psiquiatra Mário Simões, conhecido pela sua tese de crença na espiritualidade humana, lembrou que «as experiências pós-morte relatadas por alguns pacientes em estado de coma só não são ainda credíveis porque a ciência ainda não dispõe de imagiologia para registar estes fenómenos».

A visibilidade mecânica continua a ser o pilar da crença. Como escreve Frade, no processo fotográfico existem «características extraordinárias que tornam as fotografias particularmente aptas para se tornarem elementos privilegiados de diversos jogos de verdade» (1992: 90). As provas do rigor na representação dos acontecimentos conferem confiança ao verosímil fotográfico. No entender do mesmo autor, o carácter excessivo transforma-as em «pregas do tempo» (*Idem, ibidem*).

A visão até pode ser mais minuciosa do que a câmara e jamais uma lente, por mais luminosa que seja, tem a capacidade de focagem e nitidez quase infinita do olho humano. No entanto, a memória é limitada e tem

[53] O fim máximo da indústria fotográfica tem sido o aperfeiçoamento das funcionalidades do equipamento e a ampliação das possibilidades óticas das objetivas, na tentativa de ultrapassar as próprias limitações da luz, da visão, do movimento e da distância ao assunto fotografado.

uma forma de armazenamento da informação complexa, como comprovou Bergson (1939)[54]. A fotografia recupera-nos os pormenores que o nosso olho distraído é incapaz de apreender, a «memória-coisa» (Bergson) ou a «hiperpresença do detalhe» (Frade). Por isso mesmo, existem pormenores visuais que surgem depois na fotografia como uma verdadeira revelação, que passou despercebida, inclusive, ao fotógrafo durante o ato fotográfico. E assim a fotografia ou o que ela mostra supera, por vezes, a intencionalidade do fotógrafo, o que ele percecionou no ato. Os pormenores revelados com a fotografia transcendem a perceção individual sobre o momento captado. Detalhes que só são detetados pelo observador no ato da contemplação e que, nalguns casos, podem corresponder ao *punctum* de Roland Barthes: «Certos pormenores poderiam "ferir-me. Se não o fazem, é certamente porque foram colocados intencionalmente pelo fotógrafo» (1980: 73). Esses detalhes reforçaram a ideia de semelhança e, por acréscimo, a crença na fotografia. Frade classifica mesmo o detalhe como a categoria primordial da «a-problemática do fotográfico» (*Idem*, *ibidem*: 115).

Impossibilitados de identificar alguns pormenores de uma realidade em movimento, a fotografia é um recorte da condição efémera do visível, materializando a imagem do que existiu e, ao mesmo tempo, tornando-a acessível ao visível. «Um dos traços característicos da fotografia é a sua possibilidade de isolar momentos do tempo» (McLuhan, 1964: 195). Entre os dispositivos da cultura visual da atualidade, a televisão, embora seja um instrumento de reação e, em certos casos, de mobilização dos públicos mais imediata, não tem a capacidade de estagnar o momento gravado, exceto se for extraído um *frame* de uma cena. Apesar de existirem gravações da BBC News sobre o *Tank Man* ("O Homem do Tanque"), são as fotografias de Stuart Franklin, da agência Magnum, de Jeff Widener, da Associated Press, de Charlie Cole, da revista *Newsweek*, ou de Arthur Tsang Hin Wah, da Reuters que são mostradas no espaço público, sempre que se assinala a data sobre o acontecimento.

[54] BERGSON, Henri (1939), *Matéria e Memória-Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*, trad. Paulo Neves, 2.ªedição, São Paulo: Martins Fontes, 1999.



Figura 15. *The Tank Man*. Foto: Jeff Widener, Associated Press, *Pulitzer Prize Finalist in Spot News 1990*

Fotografada a 4 de junho de 1989, a cena concentra todos os valores-notícia num único *frame*, imortalizando a mensagem de heroísmo deixada pelo homem que, sozinho, enfrenta os tanques do Exército Popular de Libertação, obrigando-os a parar na Avenida Chang'an. Durante cerca de seis semanas, centenas de estudantes e trabalhadores pró-democracia concentraram-se na praça Tiananmen ou praça Celestial da Paz, em manifestações contra o totalitarismo e opressão do governo comunista. A 3 e 4 de junho, dezenas de tanques avançaram para Tiananmen para dissolver os protestos, provocando um massacre que vitimou um número indeterminado de mortos, feridos e desaparecidos. Os incidentes culminaram com perseguições aos líderes do Movimento Democrático da China. *Tank Man* mostrou à comunidade internacional a realidade sempre negada pelo governo chinês[55]. Agora,

[55] Na praça Tiananmen, também estavam outras equipas de reportagem, incluindo a estação de televisão CCN, que gravou algumas cenas noturnas dos ataques e da chegada de vítimas aos hospitais. O governo chinês ordenou às televisões que finalizassem as transmissões. A CNN contrariariou as ordens, mas o governo interrompeu as emissões por satélite. A maior parte da Imprensa ficou retida no Hotel Pequim. As fotografias *Tank Man* foram captadas da janela do hotel e os fotógrafos internacionais tiveram de esconder os rolos dos elementos do Serviço Secreto Chinês, que revistaram todos os quartos, e de os enviar clandestinamente para o exterior da China. Em 2003, a revista *Time* considerou esta imagem uma das *Cem Fotos que Mudaram o Mundo*. Os dias conturbados das manifestações em Pequim foram ainda fotografados por Jacques Langevin, da Sipa Press, Mark Avery, da Associated Press, Dario Mitidieri, da Getty Images, Robert Croma, da Eyepress News, Peter Turneley, da Corbis ou, entre outros, Patrick Zachman, da Magnum.

o genocídio acontecia, não num país remoto como o Tibete, ou na comunidade uigure de Xinjiang, no noroeste da China, mas em pleno coração da capital chinesa. A identidade e o paradeiro do herói de Tiananmen nunca foram conhecidos. Na continuação do vídeo da BBC, vê-se um grupo de manifestantes a protegerem-no e a retirarem-no da frente dos tanques. Divulgada nos *media* internacionais, esta imagem simbolizou o confronto entre a vontade individual de liberdade em contraponto à poderosa força política e militar, influenciando a opinião pública sobre a posição totalitarista do governo chinês, ao mesmo tempo que reforçou os ideais da luta pela democracia.

Arma de intervenção junto da opinião pública ou ferramenta utilitária, como as descobertas de Etienne-Jules Marey ou Eadweard Muybridge sobre a motricidade humana e animal, no século XIX, a capacidade paralisante da imagem fotográfica transforma-a num suporte insubstituível da memória. A fotografia conquista um poder simbólico alimentado pela verosimilhança – a semelhança com o real. Independentemente de a banalizar ou não, o simbolismo que a imagem carrega é maior, quanto mais vezes for visionada e reproduzida, como aconteceu com o famoso retrato de Che Guevara, símbolo do espírito revolucionário, da autoria de Alberto Korda, ou *Le Baisser de l' Hotel de Ville*, de Robert Doisneau, foto reproduzida até à exaustão para conduzir a memória coletiva até ao romantismo de Paris.

No caso da imagem do líder revolucionário, captada a 6 de março de 1960, durante uma cerimónia de homenagem às vítimas de uma explosão de barco, Korda, que fotografava para o jornal cubano *Revolución*, admitiu, na altura em que a fotografia se tornou pública, que conseguir aquele retrato foi pura sorte: «Encontrava-me a oito metros do podium, a tirar fotografias de Fidel Castro enquanto discursava. O líder cubano estava rodeado pelos ministros e outros dignatários. Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir também se encontravam presentes. Guevara estava escondido atrás. De repente, deu um passo em frente e olhou para a multidão. Fiquei fascinado pela intensidade nos seus olhos. Tive tempo de tirar duas fotografias: uma *landscape* (horizontal) e uma em formato *portrait* (vertical).[56]» Quando o editor e ativista político Giangiacomo

[56] Declarações de Alberto Korda publicadas em *Photos that Changed the World-The 20 Century*, Nova Iorque: Prestel, 2006.

Feltrinelli, amigo de Fidel Castro, estampou a imagem reenquadrada por Korda, para reduzir o *frame* a um plano próximo de Che Guevara, e a imprimiu num poster reproduzido num vasto número de cópias, a imagem explodiu por todo o mundo, transformando-a num símbolo contra o capitalismo.

A divulgação da fotografia aconteceu sete anos mais tarde, depois de ter sido publicada uma foto de Che Guevara morto, a 9 de outubro de 1967. O herói revolucionário foi capturado pelos soldados bolivianos, com a ajuda dos Estados Unidos, e executado no mesmo dia. Os cubanos nunca acreditaram na autenticidade dessa fotografia. O próprio irmão de Che Guevara contestou a validade da imagem. Fidel acusou-a de se tratar de uma manobra política. Todavia, a imagem do corpo do guerrilheiro comunista estendido numa bancada espalhou-se pelas páginas dos jornais de todo o mundo. Valeu o retrato de Korda para apagar da memória coletiva essa imagem e eternizar a de um novo messias invencível. Passados mais de 60 anos, o retrato de Che continua a inspirar revoluções e a alimentar a esperança num mundo melhor.

A verosimilhança que existe na fotografia documental não se pode confundir com o efeito de simulacro que move a fotografia publicitária onde se pretende despertar o desejo de posse sobre o objeto visível na imagem através do ensaio ficcional inspirado em códigos simbólicos do real. Numa abordagem à perspetiva sociológica de Pierre Bourdieu sobre fotografia, Rosalind Krauss discorre sobre a criação do efeito do real na publicidade e na fotografia de consumo, onde à semelhança da caverna de Platão, somos incapazes de distinguir a realidade da fantasia: «… Trata-se de uma abertura para o mundo do simulacro, ou seja, da apresentação de falsa cópia produzida pela publicidade como se fosse a inocente transparência de uma realidade original. O efeito de real substitui o próprio real» (Krauss, 1990: 228).

Ao contrário da descrição de Krauss, a fotografia de imprensa parte do próprio real, sem lugar para a simulação. Mais do que os apelos estéticos, são imagens construídas sobre conceitos programados (Krauss, Bourdieu, Flusser) que tornam compreensíveis os seus enunciados ao observador. Enquanto as leituras sobre as imagens publicitárias e as artísticas podem ser múltiplas, a fotografia jornalística mostra uma realidade codificada que é divulgada através dos jornais, revistas em papel

ou plataformas digitais. É este canal que lhe permite chegar ao observador transformando o acontecimento testemunhado num conhecimento partilhado. Se a fotografia é uma representação, naturalmente que não é a realidade em si, mas o seu referente é o reflexo do visível construído pela subjetividade do autor fotográfico.

Os condicionalismos funcionais do equipamento fotográfico e até mesmo da visão ou da perceção humana influenciam a maior ou menos proximidade ao que se pretende mostrar. As objetivas aumentam os campos visuais, ampliam ou isolam realidades nas fotografias, alterando e orientando a perceção que o observador tem do acontecimento, mas estas condições nunca podem conduzir o público para uma realidade fictícia; a informação que a imagem contém obedece a regras, que até podem ser arbitrárias, como classifica Bourdieu, mas são necessárias para que o desvio da realidade, a acontecer, não desvirtue a informação do acontecimento; que não seja falso ou "mentiroso" (Fontcuberta, 2002).

O que a fotografia documental mostra aconteceu; o seu referente pode ser apresentado de inúmeras formas, o autor é quem escolhe o quadro visível. Nas respostas dos entrevistados é reafirmado que, para o fotógrafo de imprensa, é importante levar a sua ideia da verdade do acontecimento ao público através da imagem e, quando enquadra o que reporta, tenta que o observador sinta estar a visionar a realidade que testemunhou. Para este fim, serve-se da objetividade, apenas possível abandonando o carácter mecânico ou eletrónico da fotografia e seguindo uma sucessão de escolhas subjetivas, mas válidas. Verosímeis, mas verdadeiras. E quando esta intenção serve o seu fim, a fotografia, as mensagens que ela transporta, é eficaz. Aquilo a que a generalidade dos fotógrafos de imprensa simplifica com a expressão de "uma boa fotografia", uma imagem que cumpriu bem o seu papel e obteve a reação do recetor, em combate à sua indiferença para a visibilidade excessiva e, por isso, amnésica.

CAPÍTULO II

A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL NA IMPRENSA

A fotografia enquanto discurso da verdade

Fotografia ou escrita da luz, descendente da palavra grega que significa *fós* (luz) + *grafis* (desenho/escrita). O conceito etimológico, reivindicado por vários inventores[57], impele para a ideia de registo do visível com uma linguagem própria e que, por isso, prescinde das palavras para ser percetível. A genealogia da fotografia e os contextos sociais em que nasceu reservaram-lhe a missão de testemunho, a quem a Humanidade confiou o papel de mediadora da verdade do acontecimento. Sendo uma prova do real, seria também um documento que no presente nos revelaria uma realidade ou a tornaria mais conhecida e, quando em arquivo, forneceria pistas para entender os acontecimentos históricos. Na sua génese, a fotografia corresponde à vontade de saber que atravessou tantos séculos da

[57] A aplicação da palavra fotografia foi reivindicada por vários inventores, do francês radicado no Brasil, Hércules Florence, ao inglês John Herschel, entre outros antecessores. A historiografia não é consensual sobre a autoria da palavra e há, inclusive, documentos que abalam a tese instalada que a primeira fotografia tenha surgido com Niépce e Daguerre. Independentemente das dúvidas que pairam sobre a verdadeira paternidade da fotografia, quer o papel de Florence como de Herschel são determinantes para a sua evolução. O fotógrafo e historiador de fotografia no Brasil, Boris Kossoy, que se dedicou a investigar as descobertas de Florence, encontrou descrições sobre os métodos da "*poligraphie*" e a aplicação dos nitratos de prata, na "*photographie*", já desde 1833, nos laboratórios da sua farmácia. O hipossulfito de sódio, utilizado por John Herschel, em 1819, ainda hoje é usado como o principal fixador no processo de revelação em laboratório. Vários foram os contributos para o aperfeiçoamento da fotografia analógica. Outros legados de Herschel foram a cianotipia, um processo produzido por materiais ferrosos e que obtém muito bons resultados, a crisotipia, ou impressão com sais de ouro, e a platinotipia, com sais de platina. Seja ou não o primeiro utilizador da palavra fotografia, em 1839, embora os documentos de Florence comprovem o contrário, Sir John Frederick William Herschel, matemático, astrónomo e inventor inglês, é autor dos termos negativo e positivo, ainda hoje aplicados.

nossa história, como lembra Foucault, em *A Ordem do Discurso*, e que foi exacerbada no século XIX, em que qualquer narrativa, para ser credível, tinha de se orientar pela procura da verdade. Para o autor, o que está em jogo neste discurso da verdade que resistiu ao longo de quase dois séculos é a libertação do desejo e do poder (1970: 20).

Em *Arqueologia do Saber* (1969), Foucault considera que a fotografia documental nasce do desejo de registar o real, do ensejo de atingir o conhecimento verdadeiro do seu referente, mas, imbuída por esta vontade, ao longo do século XX, transforma-se num instrumento que permite exercer poder sobre a consciência do espectador, ao revelar-lhe realidades desconhecidas ou que são desvios ao que é considerado socialmente justo. «Essa vontade de saber é reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado na sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e, certo modo, atribuído (*Idem, ibidem:* 17). Benjamin afirma mesmo que a fotografia, «a imagem representada tem a magia de manter vivo o desejo» (1931).

Ao ser fiel à linha editorial da publicação para a qual trabalha e ao código profissional, o fotógrafo encontra os padrões da sua conduta, segue o ritual da "sociedade de discurso", onde há jogos de limitações e de exclusões; o produtor de imagens rege-se por uma "disciplina" que lhe delimita o território de operação. Ao tornar-se mediador do discurso movido pela verdade ideal, constrói imagens repletas de significações assentes na experiência. Ainda assim, é um discurso legitimado socialmente como verdade.

> *Fotografia de documentação social ou fotojornalismo, uma e outra modalidades tornam-se visíveis pondo em cena os seus sujeitos através de técnicas e regras que os codificam como um sujeito que não foi intervindo na sua realidade; técnicas e regras em que participa um recetor modelo, um sujeito cultural que acede à alteridade, a outra realidade, quando esta se transforma num discurso jornalístico segundo as convenções, mais ou menos estáveis, que ao longo do tempo definiram as relações sociais de comunicação, num processo marcado por expectativas de cada um dos seus atores e apresentando-se sob a dominante da razão no que diz respeito a fins, e não como uma abstração* (Ledo, 1998: 22).

A diversidade de tendências e de estilos fotográficos que hoje proliferam na imprensa de todo o mundo – nalguns sítios geográficos mais do que noutros – são o culminar de uma evolução que transformou a fotografia documental, baseada na crença positivista do registo exato, numa imagem que não abandona o compromisso com o real, necessária para perpetuar a confiança, mas acrescenta-lhe a subjetividade e a expressividade do seu autor com o propósito de despertar uma atitude crítica no espectador e de combater o imediatismo da imagem em movimento. Abdicar do olhar fotográfico e da impressão do autor seria renegar o que reveste de interesse este género fotográfico e o torna distinto das outras ambivalências da cultura visual. Margarita Ledo propõe uma definição de fotografia documental: «A imagem que valoriza, que conota, que argumenta ou que ignora, a imagem que nos conduz até aspectos ocultos com propósitos de intervenção, a imagem que, pela sua decisão de cortar o passo à normalidade da pobreza e da exploração material e moral, passa a chamar-se de documentação social (*idem, ibidem*: 21).

Neste capítulo, procura-se compreender o que é fotografia documental, como surgiu na sociedade e na imprensa, o que se propôs na sua origem e em que se transformou; validar o estatuto de documento em alguns géneros do fotojornalismo, em contraponto aos que apenas têm validade efémera, e entender como lidou com a crise que se abateu sobre o documental, na década de 70 do século XX.

O compromisso social na génese da fotografia documental

Se partirmos da ideia primária da fotografia documental como espelho do real, teremos de considerar os primeiros indícios no uso utilitário da fotografia, apegados a uma realidade social que dá os primeiros passos em direção à industrialização, mas que vive ainda afastada dos modernos processos tecnológicos. As origens do fotodocumentalismo remontam aos registos de viagens e de curiosidades etnográficas para quem a fotografia serviu de missionária em busca do desconhecido, à documentação fotográfica da conquista do Oeste, nos EUA, aos levantamentos etnográficos dos índios norte-americanos, realizados por Edward S. Curtis, no final do século XIX e início de XX, à fotografia documental de intenção

colonialista europeia de África e do Oriente ou à fotografia comercial do Mediterrâneo africano e oriental (Sousa, 2004: 50). Mas a fotografia evoluiu, sem dúvida, à velocidade da locomotiva, que permitiu o salto para a sociedade industrial, acompanhando os movimentos migratórios dos meios rurais para as cidades. Furtivamente, no virar do século, entrou nas fábricas para mostrar linhas de produção fabril manuseadas por mãos de crianças[58]. E agora, mais do que testemunhar o que estava para lá dos oceanos, a fotografia passou a denunciar o que existia a metros ou quilómetros de distância, mas que estava ocultado entre quatro paredes de uma fábrica, num beco de uma rua imunda das grandes cidades industriais.

O que existe de tão impactante nas fotografias dos bairros pobres de Nova Iorque, captadas por Jacob Riis, entre 1888 e 1914, como denúncia das desigualdades sociais provocadas pelo sistema capitalista? Nas imagens das crianças a trabalhar nas fábricas, minas de carvão e campos de algodão, realizadas por Lewis Hine, entre 1905 e 1912, nos Estados Unidos da América, ou das séries que realizou posteriormente, em 1930 e 1936, sobre os homens que construíram o Empire State Building e os efeitos do New Deal, de Roosevelt? Tecnicamente cuidados e despojados de ruídos na composição, os retratos de Hine conseguiram que a realidade fosse mais forte do que quaisquer artifícios técnicos ou maneirismos estéticos, funcionando como a arma de denúncia. Em 1916, o trabalho documental de Hine convenceu o Congresso norte-americano a aprovar uma lei que proibiu o trabalho infantil.

Sem as pretensões estéticas de Hine, as imagens de Riis também se tornaram incómodas entre a alta sociedade e as instâncias do poder americanas. Com os seus documentos sociológicos, Riis e Hine atribuíram uma função social à fotografia e, recorrendo ao seu poder testemunhal, entregaram-lhe a missão de justiceira, arma de denúncia contra realidades que desvirtuam o sentido de verdade das sociedades democráticas, como Platão bem definiu na obra *A República*. A fotografia documental nasceu não apenas para perdurar no tempo, mas para causar uma reação imediata sobre o observador numa realidade presente, na tentativa de contribuir para alterar a condição social exposta na fotografia.

[58] O legado fotográfico de Jacob Riis e Lewis W. Hine mostram-nos uma realidade relativamente recente, mas cuja consciência social se apagou no tempo.



Figura 16. Fábricas de fiação de algodão, Texas, EUA, 1913. Foto: Lewis W. Hine, in Library of Congress Online Catalogue-National Child Labor Committe Collection.



Figura 17. Trabalho infantil, Nova Iorque, 1892. Foto: Jacob Riis, in Library of Congress – National Child Labor Committe Collection

O documento e o efeito de verdade que provoca é tão reconhecido que as próprias narrativas ficcionais recorrem à ideia de testemunho do real para envolver e cativar a empatia do leitor ou espectador. Transversalmente, aconteceu durante séculos na pintura e na literatura, e depois no cinema e na publicidade. Essa apropriação do estatuto de documento pelas expressões da ficção tem, de certa forma, contribuído para relativizar a crença na verdade que é depositada nos suportes jornalísticos. Quando, por exemplo, o cinema contemporâneo recorre ao preto e branco, está a utilizar a valorização do documento e a ideia de passado para tornar mais real a história. Ledo apresenta o exemplo de *A Lista de Schindler* (1993), em que o realizador Steven Spielberg tenta abandonar o estatuto de ficção e constrói uma «leitura apoiada na verdade histórica para reforçar a emoção e a empatia com um produto que sabemos que se trata de uma reconstrução» (1998: 19).

Retomando ao início do documental enquanto desejo de intervenção, a imprensa nem sempre se mostrou recetiva às incursões de Riis e de Hine pelo universo dos operários até que os magnatas da comunicação social da época perceberam que esta classe seria um importante alvo a conquistar. A tendência documentalista que emergia no virar de século distinguia-se claramente das primeiras reportagens fotográficas de Roger Fenton, na Guerra da Crimeia (1854), ou dos registos mais duros e realistas da Guerra Civil americana de Mathew Brady, entre 1862 e 1865. A intenção de Fenton era meramente testemunhal, mesmo que, para a época, já fosse um grande feito, uma vez que as limitações técnicas da velocidade de obturação impediam outras legações. Mesmo que não seja reconhecida qualquer intenção de intervir socialmente nestes primeiros registos jornalísticos, na reconstrução histórica, os investigadores usam as imagens para perceber os factos deste período, tal como utilizam os textos de jornais, pinturas, desenhos e outros testemunhos da época. Com base neste argumento, percebe-se que o conceito de género documental é ambivalente e polémico.

Em França, as imagens de ruas com casas e lojas velhas de Paris, captadas por Eugène Atget, deixam a prova de uma cidade bem diferente da capital glamourosa de alguns fotógrafos que lhe sucederam. A pobreza dos bairros operários é denunciada pelos retratos de Charles Marville. Foi a fotografia socialmente comprometida que permitiu a entrada da

classe operária na imprensa. Até então, os problemas sociais eram muito pouco relevantes para o jornalismo, mais preocupado com as lutas políticas do que com causas sociais.

Em Inglaterra, é publicado em fascículos *London Labour and London Poor*, sobre os efeitos da industrialização, da autoria de Henry Mayhew, «com gravuras de madeira executadas a partir de daguerreótipos de Richard Beard» (Sousa, 2004: 50). John Thomson, geógrafo e fotógrafo de imprensa, partiu para o Oriente, em 1862, onde mostrou a remota cultura e gentes ocidentais e, no regresso, dez anos depois, assentou bases no país para denunciar a miséria dos bairros industriais de Londres, em vários jornais e revistas especializadas. Na Alemanha, August Sander retratou rostos anónimos, entre os anos 1920 e 1930. As poses estáticas que fixam a câmara tanto podem ser de mineiros, militares, prostitutas, como de famílias rurais ou urbanas e de crianças. Para Sander, o importante é guardar a memória de rostos mortais.

A fotogenia da pobreza foi igualmente explorada pela política do *New Deal* de Roosevelt, nos Estados Unidos, durante a Grande Depressão. Através do Farm Security Administration (FSA) e para que as mensagens dos programas reformistas chegassem às pessoas, o estadista encomendou um retrato social a um grupo de fotógrafos de renome que seguiam a tendência deixada por Riis e Hine. Os fotógrafos da FSA foram ao encontro das condições miseráveis em que viviam as comunidades de emigrantes, construindo um legado social que era o desmoronar do sonho da terra prometida. O trabalho de Walter Evans transcende os problemas da Grande Depressão. O fotógrafo deixou para a posteridade o retrato da América urbana e rural muito para além de uma visão social.

Ainda hoje, o trabalho da FSA é o arquivo mais elucidativo das condições de vida que enfrentaram os emigrantes, durante a Grande Depressão, do ambiente rural e arquitetura de algumas cidades americanas. Apesar de testemunhal, Roosevelt tinha um fim quando recorreu à fotografia para o auxiliar na sua estratégia política. À semelhança dos seus autores, o estatista também ansiava pelo poder de intervenção social:

> *Concentrada em lugares institucionais específicos e articulada através de diversas práticas intertextuais, estava totalmente ligada a uma estratégia*

social concreta: um plano liberal, corporativista, para negociar a crise económica, política e cultural mediante um programa limitado de reformas estruturais, medidas de beneficência e uma intervenção cultural destinada a reestruturar a ordem do discurso, absorvendo a dissidência e salvaguardando os vínculos ameaçados do consenso social (Tagg, 1988: 16).

Na década de 50 do século XX, a América continuava a esconder uma realidade sombria que contrariava a ilusão da terra da liberdade e da felicidade. Em 1955, quando Robert Frank partiu de automóvel pela América com a câmara na bagagem para retratar a sociedade da época, graças a uma bolsa da Fundação John Simon Guggenheim, o fotógrafo voltou a mostrar que os Estados Unidos são um lugar de contradições e não é o país do *star system* e do *glamour* que os retratos de Marilyn Monroe sorridente mostram. Após um ano de estrada, Robert Frank recolheu imagens de gente cansada, solitária ou alineada que habita os subúrbios das grandes cidades e de uma sociedade de contrastes marcada pelas fortes tensões raciais[59]. Aproveitando-se da condição objetiva que a câmara lhe conferia, mas com o olhar subjetivo do autor, o género documental transformou-se, em cada momento da história, no registo de uma época. A radical modernidade da fotografia é, como escreve André Rouillé, «a de ser uma máquina de ver e de produzir "imagens de captura". Captar, apoderar-se, registar, fixar, tal é o programa deste novo tipo de imagem: imagem de captura funcionando como uma máquina de ver, e renovando, deste modo, o projeto documental» (2005: 36).

Com as suas fotos "flashadas" e quase caricaturais, Weegee, fotógrafo *freelancer* da imprensa que lhe dava acesso ao palco do submundo nova-iorquino, construiu um universo fotográfico do grotesco. Além das figuras decadentes da noite urbana, o mundo do crime fascinava-o e retratava-o como se fosse um palco teatral dando ênfase às pessoas envolvidas com a sua grande angular. Os registos de Weegee, pseudónimo de Arthur Fellig, alimentavam a imprensa ávida de espetáculo.

[59] Publicado em 1958, em França, e um ano depois nos Estados Unidos, *The Americans* continua a ser um dos livros mais admirados da fotografia documental. Durante um ano, Frank tirou mais de 28 mil fotografias.



Figura 18. *Parade-Hoboken, New Jersey,* 1958. Foto: Robert Frank, in *The Americans*

Fortemente influenciado pelos movimentos artísticos de Paris, William Klein captou a beleza das criações e modelos, ao serviço da *Vogue*, ao mesmo tempo que satirizou o universo da moda nos seus filmes e fotografias mais autorais e que publicou em livro[60]. A câmara de Klein "desceu" das *passerelles* para mostrar a agressividade dos miúdos de rua e os movimentos sociais, nos bairros de Nova Iorque dos anos 1950, num estilo muito próprio que exalta as expressões dos rostos, deixando que as lentes sejam maiores que a sua própria capacidade de ver. Não existe simplicidade nas fotos dos miúdos de rua de William Klein, mas muita distorção, movimento e energia. O miúdo que aponta um revólver para a câmara com uma expressão ao jeito dos filmes sobre a máfia italiana estava apenas a brincar. Quem olha hoje essa imagem identifica uma realidade que tanto pode ser a brincadeira como uma ameaça verdadeira. Por ser uma realidade verosímil, não deixa de ser documento que tenta criar uma segunda leitura sobre a realidade.

[60] William Kllein nunca conseguiu publicar as suas fotos de rua e retratos caricaturais do mundo da moda, na revista *Vogue*. Faltavam-lhes a estética do perfeito.



Figura 19. *Gun 1, Nova Iorque*, 1954. Foto: William Klein, in *New York 1954.55*, 1997

Com tendências estéticas mais evidentes do que nos primeiros documentaristas de início de século, Robert Frank, William Klein, Diane Arbus, Garry Winogrand e Weegee criam uma nova tendência do documental: a autoria, em parte ajudados pelas melhorias técnicas que a fotografia sofreu durante a Segunda Guerra Mundial. Baeza descreve estes autores de «fotógrafos ansiosos por libertar-se dos seus códigos de representação demasiado rígidos e substituir a sua condição de sujeitos opacos, o seu anonimato, por um maior protagonismo como criadores, tudo sem perder a sua ligação com realidade» (2001: 48). As objetivas movem-se à procura de realidades fortes, quer sejam esteticamente caóticas ou depuradas, empolgadas pela vontade de intervenção social do fotógrafo. Ao contrário da obra de Klein, o trabalho de Winogrand transmite a ideia de uma América acelerada, em transe e euforia.

As perspetivas autorais sobre a realidade repartiram-se, durante décadas, entre os jornais e as paredes dos museus ou centros de exposições. A obra de Weegee, Klein ou Winogrand, hoje considerada um dos legados mais importantes da fotografia documental norte-americana, encheu páginas de jornais da época. Passados décadas, não é mais nem menos documental do que a dos fotógrafos da Magnum, *Life*, Sygma, Gamma, Associated Press ou *Paris Match*, que as fotografias de Griffiths, W.

Eugene Smith e outros. Documentalismo ou fotojornalismo, ambos os géneros têm como referência o real, fornecem informação, regem-se pela vontade de despertar consciências sociais e utilizam (utilizavam) as páginas dos jornais ou revistas para chegar às pessoas.

Independentemente desta convivência entre jornais, museus ou galerias, a imprensa portuguesa, após o 25 de Abril de 1974, recebeu, em alguns títulos, este cruzamento de olhares. As imagens do fotodocumentalismo e do jornalismo partilharam o mesmo canal durante décadas, cumprindo cada uma a sua missão de mostrar a verdade.

A crise da fotografia-documento

Na tentativa de corresponder às necessidades de uma sociedade bombardeada por imagens mediáticas, mas que se mostra insaciável por novidades técnicas, a fotografia tem sido alvo de constantes e intensos aperfeiçoamentos. Após a convicção de que era possível conhecer melhor o mundo através do que a fotografia revelava, Rouillé refere que se percebeu que era uma utopia fazer o seu inventário visual pela evidência da sua infinita multiplicidade, em que ser tudo *dejà-vu* parece óbvio (2005: 39). Esta progressão tecnológica coincidiu com a queda do valor documental das imagens que «intervém num cenário de uma nova crise da verdade».

> *O declínio do valor documental das imagens libera, na "fotografia-expressão", alguns dos aspectos rejeitados pela "fotografia-documento"": a escrita fotográfica, o autor e o assunto, o outro e o dialogismo. A relação com o mundo, a questão da verdade, os critérios formais e os usos mudam. Através da fotografia-expressão", outras posturas, outros usos, outras formas, outros procedimentos, outros territórios, até então marginalizados ou proibidos, emergem ou desenvolvem-se* (Rouillé, 2005: 28).

Rouillé lembra ainda que a fotografia foi um dos documentos primordiais, nas diversas fases da sociedade industrial. Hoje, existem outras imagens, «de tecnologias mais sofisticadas, incomparavelmente mais rápidas e, principalmente, mais bem adaptadas aos funcionamentos e ao regime de verdade da sociedade de informação» (*Idem, ibidem*). As

imagens de síntese do digital pouco têm a ver com a fotografia original, quer na matéria, como no modo de circulação, de funcionamento, como pelo seu regime de verdade. Representação do real, revelação de mundos novos, reconhecimento social ou confirmação e esclarecimento de conhecimentos, muitas foram as "visibilidades modernas" produzidas pela fotografia-documento. De alguma forma desapropriada das funções que a fotografia assumiu originalmente, a crise do documental poderá ser explicada pelo excesso e pela incapacidade de concorrer com a velocidade do movimento da imagem televisiva.

Na crise do documental, não há inocentes. A partir do momento em que o leitor prefere alienar-se da realidade e optar por conteúdos à base de *softnew*s e *lifestyle*, descomprometendo-se com os problemas do mundo, a função social deste género fotográfico fica comprometida. Por reação, ao perder o interesse do público, o documental ausenta-se da imprensa e procura outros suportes de subsistência e de afirmação, como livros e galerias. Nas exposições, o acesso à imagem é, por norma, muito mais restrito e elitista. As palavras de Pepe Baeza comentam muito bem o fenómeno da fuga do documental para as galerias, depois de o espaço lhe ser recusado nos jornais.

> *Se na imprensa há a substituição de conteúdos de inspiração coletiva por outros que atendem à visão egocêntrica do leitor (people, moda, serviços), no documentalismo, a realidade fica comprometida por uma renúncia a partilhá-la massivamente: muitos documentalistas transladam-se para os canais artísticos, muito mais atrativos na remuneração e no prestígio quando a sua trajetória como criadores se encontra consolidada. A venda da sua obra através das galerias de cópias fotográficas limitadas e numeradas é a principal fonte de ingressos para os mais fotógrafos da realidade* (2001: 46).

Num mercado de arte tão pequeno como o português, os fotógrafos do documental não obtêm, salvo exceções, a recetividade que existe em Espanha e outros países europeus. Só que o fotojornalismo precisa desta visão crítica e independente, liberta dos compromissos com a rotina dos assuntos da agenda ou dos acontecimentos efémeros da atualidade que não deixa espaço para a reflexão. O fotógrafo Martim Ramos, do extinto coletivo Kameraphoto, considera que o jornalismo está em asfixia: «A

imagem tem vindo a ser desvalorizada e o caminho que o fotojornalismo tomou deveria ser contrário ao que está a seguir. Deixou de se apostar nos trabalhos de grande reportagem. Temos lutado para contrariar esta tendência imediata, facilitista. No coletivo, procurámos fazer uma imagem pensada e trabalhos refletidos, com tempo suficiente para amadurecer. Também porque tentámos desenvolver trabalhos que tenham uma dimensão histórica e projetável no tempo, assim como uma imagem documental que transcenda os limites das agendas, dos factos, do *fait divers* que condiciona a imagem, optando por realizar trabalhos que proporcionem discursos diferentes. Isso é cada vez mais fundamental. Ampliar o âmbito da imagem e, sobretudo, porque temos resistido à asfixia que foi imposta ao jornalismo.»

Além da omnipresença do audiovisual, o aparecimento da imprensa gratuita também pode ter contribuído para a recessão dos *media*. Como constata Baeza: «A emergente imprensa gratuita é o expoente máximo da tendência de substituir o mandato dos leitores pelo mandato dos anunciantes». Dependentes dos anunciantes para sobreviverem ou se tornarem rentáveis, os conteúdos passam a ser definidos em função da publicidade e não do serviço público. O golpe maior na sustentabilidade dos jornais foi o aparecimento da Internet com conteúdos gratuitos e acessíveis a todos. Paralelamente, o digital e a facilidade com que o ato fotográfico é erroneamente entendido também interferiram com o valor social atribuído à fotografia.

A crise do documental que abalou toda a imprensa mundial teve um efeito retardado em Portugal, consequência do forte controlo de que o jornalismo era alvo até ao 25 de Abril de 1974 e, nos anos 1990, do aparecimento tardio das estações de televisão privadas. Enquanto noutros países o documental se deslocava para as galerias por não obter resposta na imprensa já na década de 60, em Portugal, os anos de ouro do fotodocumentalismo, referenciados pelos fotógrafos em estudo, circunscreveram-se ao final da década de 80 e primeira metade de 90 do século XX, como fica identificado no III e IV capítulos. Será preciso retroceder às origens da fotografia documental, que emergiu no ambiente de crise das democracias capitalistas, na Europa e nos Estados Unidos da América, para perceber a sua essência.

Portugal: a imprensa como montra da realidade

Em Portugal, o estímulo à reflexão social através da imagem tornou-se mais evidente nos anos 1980, no início do processo de construção da liberdade de expressão recém-conquistada. Os retratos e as fotografias de rua de Gérard Castello-Lopes, que assumiam a posição do autor, não tinham como principal montra a imprensa. Como afirmou em entrevista ao *Diário de Notícias* [61](DN), viver dos escassos 150 escudos que o *DN* pagava por foto nessa altura era, para o autor, impossível para quem tinha três filhos para sustentar. Oriundo de uma família burguesa ligada ao cinema, a fotografia surgia da necessidade de olhar para o mundo. Em 1956, começou a fotografar compelido por uma preocupação política, uma vontade de captar o real. Confessava ser um fotógrafo *engagé*, mas que era «difícil fotografar a miséria, a opressão, o silêncio, a tristeza. Era difícil fotografar pessoas que não queriam ser fotografadas». O seu trabalho – afirmou – pretendia ser «um inventário que queria deixar do que era a vida do povo». Após 1974, desprendeu-se do modo "*engagé*": «Como já tinha havido o 25 de Abril e toda a gente podia fotografar à vontade e testemunhar dos vícios e das virtudes do novo regime, senti-me moralmente desobrigado de continuar a fotografar os pobres. Decidi abandonar esta via e tentar uma coisa relativamente difícil: olhar para as coisas como se as visse pela primeira vez. E é muito, muito difícil.» Assumindo uma perspetiva muito singular sobre o ato fotográfico, desde a sua estreia, Castello-Lopes sempre admitiu a impossibilidade da natureza fotográfica ser meramente mecânica e reprodução do visível: «Se a única maneira de definir a ficção é um olhar interpretativo de uma certa realidade, então a fotografia – e todas as fotografias – é da ordem da ficção.»

A afirmação do estilo autoral de Eduardo Gageiro ou de Carlos Gil eram quase casos únicos nos jornais nacionais dos anos 1950 e 1960. Antes do 25 de Abril, apenas *O Século*, *A Capital* e *O Diário Popular,* por imposição do diretor Baptista-Bastos, identificavam o autor da fotografia. A necessidade de transformar a imprensa num berço de olhares singulares sobre todas as mudanças sociais e políticas que se viveram em Portugal e a abertura às tendências culturais que proliferavam um pouco

[61] Entrevista publicada a 16 de janeiro de 2004, no *Diário de Notícias*.

por todo o mundo criaram as condições propícias à germinação de novas abordagens no jornalismo nacional. Enquanto Castello-Lopes trocava o real pelas suas sombras e jogos de abstração, em Portugal muitos fotógrafos encetavam a definição de um estilo estético, sustentado pelas recentes formações profissionais ou académicas, embora tivesse que ser sempre submetido ao escrutínio dos editores de fotografia.

Seguindo os exemplos das pioneiras *Life*, *Paris Match ou The National Geographic*, algumas das novas publicações que surgem desde a década de 80 do século passado demonstram que existe lugar para a expressão fotográfica mostrar a sua perspetiva dos acontecimentos, concedendo-lhe espaço para ensaios documentais e reportagens visuais. É nesta tentativa de mudança de paradigma que se importam modelos do jornalismo e da fotografia francesa, inglesa, americana, nórdica, mas também espanhola.

No início de 1990, quase todos os jornais de referência, em especial nas revistas de fim de semana, publicavam fotoreportagens, ensaios e *portfolios* fotográficos, em que a foto era um elemento fundamental. Na maior parte das situações, era concedido ao fotógrafo o tempo de que ele precisava para realizar essas narrativas visuais. O público, tal como quem produzia as notícias, ansiava por novas perspetivas sobre os acontecimentos. Em algumas redações, criaram-se as condições para a fotografia de imprensa acolher estéticas fotográficas heterogéneas ou ser meramente informativa porque, tal como quando a fotografia nasceu, os leitores estavam ávidos de saber e de novidade. Hoje, todas estas tendências permanecem mais ou menos definidas entre os fotógrafos da imprensa nacional, embora muitas utilizem outros canais de mediação e divulgação.

Infelizmente para a imprensa nacional, o jornalismo foi abalado por mudanças bruscas com a passagem para o digital e por uma crise que serve de desculpa para tudo. O paradigma emergente que se julgava estar a criar raízes firmes, nos anos 80 e 90 do século XX, acabou por ser transitório. A fotografia documental enquanto género de imprensa tem uma presença cada vez mais ténue nos *media* nacionais. Por motivos economicistas e por desinteresse, como afirmam os fotógrafos, a situação alterou-se. As políticas editoriais mudaram. As chefias administrativas dos *media* passaram a privilegiar a quantidade em detrimento da qualidade. O documental tornou-se incompatível com a velocidade de

captação e de publicação da imagem, bem como com os custos elevados que a investigação e a entrega a um assunto exigem.

> *A informação, transformada em produto para o consumo, leva o fotojornalismo, com tendência, a participar da construção de cenários de apelo espectacular e estetizante para alavancar a venda de jornais. O mundo é assim transmutado em artigos de consumo e o quotidiano revela-se como objeto de apreciação estética. Soma-se a isso a saturação visual em que estamos imersos, tornando banal ou trivial qualquer imagem*» (Gonçalves, 2012: 83)[62].

Fotógrafo do *Expresso* desde 1984, António Pedro Ferreira descreve o enfraquecimento da imagem fotográfica nos últimos 20 anos: «Tem havido um desgaste muito grande do papel da fotografia. Hoje em dia, já não existe ensaio fotográfico na imprensa. E não sou o único a dizer isto; todos os fotógrafos portugueses se queixam. A obtenção de histórias em imagens é muito cara e os jornais deixaram de ter dinheiro para investir. Numa semana, recolhendo informação aqui e ali, consegue-se realizar uma reportagem escrita, mas o fotógrafo não consegue fazer com qualidade suficiente. É humanamente impossível criar um ensaio fotográfico sobre um tema complicado em pouco tempo. Geralmente, tento sempre recolher o máximo de informação, os contactos que tornam possível a concretização desse trabalho. Às vezes, não é só conseguir fazer, mas conseguir sobreviver. Precisamos de tempo e habilidade para nos tornarmos impossíveis.»

As palavras de Luísa Ferreira refletem o sentimento generalizado entre a classe: «Fotografamos para publicar onde? Esse é o problema principal. Temos sempre o *online*. Tem de se ter uma força muito grande para fazer uma história e mostrá-la a quem? Só vai haver espaço para a fotografia se continuar a existir pessoas que se interessem por fotografar e por contar as histórias». A inquietação é partilhada por Mário Cruz, fotógrafo da agência Lusa: «Em Portugal, se quisermos realizar um bom trabalho, não temos sítio para publicar. Primeiro, não nos deixam fazer

[62] GONÇALVES, Maria Lúcia Pereira, *Fotojornalismo: entre a Opacidade e a Transparência*, in revista *Discursos Fotográficos* n.º13, julho/dezembro de 2012.

um bom trabalho e, depois, não temos sítio para publicar. Estamos presos. Podemos fazer livros, mas os livros não nos põem o prato na mesa, nem pagam a renda.»

Longe das páginas dos jornais, o documental tem conquistado públicos em exposições, livros e nas novas plataformas digitais, como as galerias multimédia dos títulos *online* ou nas versões para *tablet*. O ponto de vista do fotógrafo é admirado e apreciado como um objeto de contemplação, enquanto a sua publicação é recusada na imprensa. Há mesmo fotógrafos do documental que se incompatibilizaram com o fotojornalismo. Em entrevista publicada em anexo, Sandra Rocha admite: «Já não me considero fotojornalista, porque a forma como o fotojornalismo evoluiu fez-me perder a vontade. Basicamente, não me identificava com o barco. Hoje em dia, acho que sou fotógrafa e tenho alguma preocupação social. Tento, através dos meus trabalhos, refletir sobre aquilo que está a acontecer no mundo e toco em assuntos que, de alguma forma, me dizem algo ou me apetece aprender alguma coisa sobre eles. Não tenho qualquer missão fotojornalística.»

Paralelamente, outros fotógrafos consideram que o fotojornalismo nacional mergulhou na inércia do ilustrativo e se despojou da atitude crítica que lhe era esperada e assume hoje uma mera função redundante. A fotógrafa Céu Guarda considera que «a imprensa tem um papel determinante para a fotografia documental, mas também é muito redutora. Já foi importante, mas é cada vez menos. Primeiro porque não há espaço e depois porque os fotógrafos trabalham cada vez menos com a imprensa, que está a seguir um caminho onde já não tem muito interesse em mostrar o papel social da fotografia. Antes pelo contrário, tentam publicar acontecimentos mais leves para aligeirar a vida das pessoas. Provavelmente, esse papel vai-se perder. No entanto, fora do jornalismo e à maneira de cada um, pode ser que a fotografia documental continue a ter um papel importante para mostrar às pessoas o que vai acontecer e para as pôr a pensar.»

A Kameraphoto foi a prova de que, quando unidos, os fotógrafos conseguem algum apoio económico para concretizar projetos. Depois de terem perdido a fotografia do jornal *i*, em 2011, a qual era sua responsabilidade, a imprensa nacional deixou de ser "janela aberta" para o trabalho do coletivo. Mesmo sem a imprensa, o grupo desenvolveu o projeto *Diário da República* para um fim comum: documentar a

realidade do país entre 2010 e 2020. O que os uniu? A fotografia enquanto linguagem de denúncia. Em entrevista publicada em anexo, Guillaume Pazat, membro da Kameraphoto, lamenta a perda de autoria da fotografia de imprensa: «Um documentalista ou fotodocumentalista é um cronista. Não acredito no momento certo. Isso não me interessa. Tenho uma opinião sobre as coisas; vou confirmar ou não.»

O grupo apostou em novas plataformas de divulgação do seu trabalho, como as galerias, os livros e a imprensa. Sandra Rocha lembra o esforço para obter financiamento institucional, enquanto esteve ligada à Kameraphoto: «Têm-nos acontecido pequenos milagres. Tenho muito pudor em pedir dinheiro para os meus projetos, mas para os da Kamera não. Pedir apoio para treze pessoas é diferente de pedir para mim. Tem mais força. Todos os projetos que concretizamos têm sido com golpes de sorte. No *State of Affairs*, convenci o BES a avançar o dinheiro dos bilhetes de avião e a fazer uma pré-compra; não era nada para eles. Já tínhamos dinheiro para os bilhetes de avião; de resto, comam pão, qualquer coisa. O livro fez-se e depois o funcionário da gráfica também já nos conhece e sabe que quando pudermos pagamos. O projeto do *Diário da República* também foi muito bom porque tivemos mecenato da fundação. Foi mesmo voto de confiança. Convidaram-nos para o *Povo-People*; correu muito bem. Não sei como os envolvi tanto connosco, que nos deram o mecenato para o livro, para tudo e ficaram felicíssimos porque a exposição teve muita gente. Não sei como vai ser o futuro; como é que se financiam outros trabalhos. Tem de existir lucro dos livros para financiar outros projetos. Mas não há público para escoar. É muito difícil dizer que com o dinheiro dos livros vou fazer outro livro porque quem acha que pode comprar julga que tem de receber de graça e quem quer comprar não pode porque acha que 75 ou 90 euros é caro.» Migrando da imprensa para as galerias, o fotodocumentalismo pode, ao contrário do fotojornalismo, que por questões éticas e deontológicas é impedido de beneficiar de financiamento institucional ou governamental, sobreviver preservando a sua natureza crítica, mas não necessariamente isenta.

A nuvem negra que assombra a fotografia documental na imprensa portuguesa não é exclusiva da realidade nacional. O êxodo, por vezes, forçado da fotografia documental para outros suportes e meios tem sido

evidente em todo o mundo. Quando, em Portugal, a crise da fotografia de imprensa evidenciava os primeiros sinais, a espanhola Margarita Ledo previa a sua extinção das páginas de jornais e revistas caso se continuasse a optar pela sua função meramente ilustrativa e estética:

> *A fotografia documental, aquela foto que se define através de notações como "referente", como "realidade" ou como "representação da realidade", e em geral identificamos como matéria apocalíptica dos media, está condenada a desaparecer num fogo cruzado que junta razões de tipo ideológico para declarar a sua inutilidade, para insistir na obsolescência do modo fotográfico de produção de imagens e para afirmar a perda absoluta da sua função social, a esse cul de sac (beco sem saída) que contempla a foto a partir da história da arte e a afasta da história da visualidade, quer dizer, de como olhamos uma fotografia, como se institucionaliza o modo de nos relacionarmos em determinado contextos com a fotografia, que idearium rege o estatuto que assinamos da fotografia e a sua importância como variante dos atos de comunicação* (Ledo, 1998: 24).

As características da fotografia-documento

Por mais mudanças que se tenham registado nos usos e nas linguagens da fotografia, existe um pacto do género documental com a verdade. Utilizando o conceito de Peirce, a fotografia documental será sempre índice, o seu referente está sempre ligado ao real pela semelhança. Se esse compromisso for quebrado estará em causa um pilar visual que atravessou séculos, abalando a confiança do espectador, que, apesar das alterações trazidas pelo digital, continua a confiar na imagem fotográfica como uma porta aberta aos acontecimentos do mundo. Fotodocumental, fotojornalismo ou documentalismo. As classificações mais comuns propostas por Margarida Ledo assentam neste pacto com a verdade. Será que existem características que distinguem estes três conceitos ou não são, propriamente, variações na ontologia da imagem, a ausência ou presença de um estilo ou estética fotográfica em cada um deles, mas apenas o suporte que usam para a mediação entre o autor e o público e, consequentemente, o efeito que pretendem causar na receção da imagem?

Olhar uma fotografia num jornal ou observar uma imagem num livro ou sala de exposições não causa o mesmo impacto visual. A moldura em que a representação da realidade acontece é diferente. O formato e o tamanho da imagem deixam espaço para a leitura dos detalhes, da luz e da textura. Da mesma forma que a relação com uma SLR (Single Lens Reflex), uma Rolleiflex ou uma Hasselblad, em que o fotógrafo olha para baixo e não por um visor direcionado ao acontecimento, é completamente distinta. Em princípio, é o autor quem define a linha estética da imagem – se pretende seguir alguma tendência. Ao contrário, quando fotografa para imprensa, tem de abdicar ou adaptar a sua perspetiva do visível à linha, espaço e critérios editoriais do título. Este despojamento não agrada a muitos fotógrafos de imprensa, que sentem que as convenções jornalísticas correntes nas redações podem ser um espartilho à criatividade. Como lamenta Adriano Miranda: «O fotojornalismo mata bons fotógrafos e a história do fotojornalismo português está cheia de exemplos de fotógrafos que eram excelentes, mas pela exaustão e pelo tipo de trabalho que fazemos, gostamos cada vez menos da profissão. Começamos, sem querer, a utilizar receitas e cai-se nos clichés e não se passa daí. Por isso é que acredito que os editores deveriam ter um único mandato. Por exemplo, estive quatro anos como editor e não quis mais porque nós próprios começamos a calcinar. Há colegas que são editores há demasiados anos. Sou a favor de entrar sangue novo.»

A excessiva presença da tendência estética da época também anula, de certa forma, a perenidade tão característica da fotografia documental. Mais do que as preocupações técnicas sobre o equipamento utilizado, importa apenas "prender" a luz que se encontra no local a fotografar ou a expressão dos elementos humanos nesses lugares. A forma de reportar o visível é direta. Quando olhamos para os retratos de Céu Guarda, percebemos que as pessoas surgem sem pose, mas com uma cumplicidade evidente, contrariando a ideia da invisibilidade do fotógrafo. Céu Guarda deixou de usar objetivas grandes-angulares, utilizadas abusivamente no jornalismo há alguns anos. «Não gosto de fazer fotografias com 16 mm; as pessoas fotografadas saem completamente deformadas e isso não é necessário. Há algum tempo, os jovens pensavam que fazer fotografia de reportagem era colocar uma lente muito grande angular de 16 mm e pôr as pessoas deformadas e de boca aberta; deixaram de pensar na

imagem e esperavam que a lente fizesse isso por eles. Só uso 35 a 24mm, no máximo… gosto de fotografias frontais; de estar lá em cima; não gosto de coisas nem a fugir, nem a fingir; gosto da frontalidade, dos retratos e, claro, dar alguma atenção à luz.»

Uma das críticas que têm sido infligidas a algumas tendências da fotografia de imprensa nacional, a partir dos anos 1990, é a excessiva utilização das objetivas grandes-angulares – usadas por William Klein na *street photography* – para exaltarem os gestos, as expressões e os espaços representados, uma vez que este tipo de lente tem tendência a aumentar e, por isso, abaular os elementos que se encontram em primeiro plano. Hoje, os próprios fotógrafos de imprensa têm recorrido menos a estas objetivas para evitar a deformação do real e uma excessiva estetização da imagem. Nas paredes da Tate Gallery, do MoMA ou da Fundação Calouste Gulbenkian às páginas em papel dos jornais, que caminhos trilham os fotógrafos quando se aventuram pelo documental? Não será o referente mediado mais importante do que o suporte utilizado pelo mediador para exibir a sua interpretação de um acontecimento do mundo?

Fotografia de causas sociais

Existem discrepâncias entre uma narrativa fotográfica documental que pretende levar as pessoas a refletir sobre o que veem e uma imagem única, impactante, carregada de estigmas informativos e icónicos e, por isso, repetitiva nas suas fórmulas, com uma mensagem mais imediata e, como consequência, mais efémera. O que as distingue, se ambas têm um compromisso para com o real e são produzidas com a mesma confiança que foi conferida à máquina, analógica como digital? Por vezes, as fronteiras entre os dois universos fotográficos são demasiado ténues para se chegar a um consenso quando é que a fotografia captada em contexto jornalístico não pode ser igualmente foto documento assente na ideia de que o seu carácter codificado a inviabiliza.

Sem que a câmara seja completamente automatizada, quer a fotografia de imprensa, que obedece a critérios editoriais, como o documentalismo, encomendado por instituições e geralmente publicado em livro ou

apresentado em exposições, são registos que envolvem uma intervenção humana e, consequentemente, ambos os géneros fotográficos são, de alguma forma, conotados. Em palavras de Bruno Rascão, ex-fotojornalista colaborador da *Visão*, «no trabalho documental, existe um tempo que não existe no fotojornalismo. Em primeiro lugar, temos de escolher as imagens que estejam tecnicamente bem conseguidas e, depois, que emanem a intenção do fotógrafo, aquilo que está mentalmente por trás do que se pretende fotografar.» Augusto Brázio, fotógrafo documentalista desde o início dos anos 1980, deixa uma distinção assente na disparidade temporal que ambos os géneros exercem no consciente: «Numa fotografia jornalística, o mais importante é ter informação imediata. Na documental, é a depuração do que se passou e tal qual o fotógrafo viu. A fotografia documental é o *creme de la creme* da imagem, no sentido em que foi apurado, e não tem de ser óbvia e imediata. Uma boa fotografia documental tem de ser algo que me perturba e que mexe comigo.»

João Carvalho Pina, colaborador regular na imprensa internacional, é dos poucos fotógrafos nacionais que se desmarcou da realidade portuguesa por considerar que deixou de haver uma aposta e investimento no jornalismo de investigação: «O fotojornalismo em Portugal está completamente desatualizado, desde que comecei a trabalhar, em 1999. Por várias razões. Primeiro, por uma razão económica. O jornalismo não gera o dinheiro de outros tempos. Por isso, as estruturas têm de ser mais leves para funcionarem, o que estava e está a condicionar totalmente a qualidade do jornalismo que se faz. Por outro lado, um fotógrafo que trabalhe em sociedade, reportagem ou retrato não é obrigatoriamente bom. Achava que era normal, assim como acontece com os redatores, os fotojornalistas se especializarem em determinadas áreas, algo que nas redações sempre foi muito mal visto. Alguém que fotografe futebol também faz política e etc. Qualquer jornal tem, pelo menos, um redator na Assembleia da República para o PSD, PS, etc. Por que é que não há um fotógrafo também para cada partido? Não é nada de outro mundo. Se eu como fotógrafo independente consigo ter acesso a determinada pessoa não é porque sou melhor ou pior do que determinado colega do jornal, mas sim porque passo mais tempo, ganho mais confiança. Isso nunca foi visto dessa forma. Para quê enviar um tipo do nosso jornal para o Afeganistão se há cinco fotógrafos da Reuters no terreno? Que diferença é

que ele faz? Não faz porque eles não entendem que há um fotógrafo especializado nesta área. Não veem porque, na prática, não existe. Portanto, vamos mandar alguém para escrever. A escrita vai, mas é mais para personalizar e dizer que esteve lá um correspondente. Antigamente, enviavam o fotojornalista e o redator. Não existe uma especialização nem o seu reconhecimento. Estamos a viver nesse limbo.»

As potencialidades financeiras delimitam, de algum modo, o trabalho do fotógrafo. Se ganha o seu sustento com o trabalho quotidiano de fotonotícias, de fragmentos do real, é na fotoreportagem e no ensaio documental que a maior parte obtém satisfação. Como afirma António Pedrosa, em entrevista: «Na minha profissão, tenho de fazer a separação absoluta entre aquilo que sou, que é o fotógrafo documental, e aquilo que faço para viver. Colocando o que faço para viver ao lado, que corresponde a questões técnicas, na fotografia documental aplico só os meus gostos e aquilo que quero fazer. Só gosto de fotografar pessoas.» Curiosamente, foi através de *Os Iraquianos*, uma série documental de nove imagens com publicação adiada na imprensa que António Pedrosa obteve o reconhecimento nacional, com o Prémio Fotojornalismo Estação Imagem Mora 2012 [63] e, dois anos depois, o internacional[64]. A reportagem *Os Iraquianos,* que entra no território de uma comunidade cigana em Carrazeda de Ansiães, em Trás-os-Montes – a lembrar os trabalhos sobre os ciganos romenos do fotógrafo da Magnum Josef Koudelka –, foi realizada para a revista *Domingo*, do *Correio da Manhã*, mas esteve na gaveta durante um ano. «Gosto de ir com as costas quentes através de uma revista. Já tinha falado com o editor e era para esse órgão que ia realizar o trabalho. Faço a primeira fase e envio-lhe as imagens para serem publicadas. No entanto, eles depois disseram que "tinha de sair numa semana em que o tema se adaptasse" e não sei o quê. Com isto passou um ano, continuei a fotografar, mas a comunidade já não estava à espera de nada. Se esse trabalho não tivesse ganho o prémio, não tinha saído em lado nenhum.»

[63] Neste momento, o Prémio Estação Imagem é a iniciativa mais importante para a fotografia de imprensa nacional.

[64] Em janeiro de 2014, António Pedrosa, *freelancer* a trabalhar na zona norte com os seus próprios meios, é distinguido com o Prémio Hasselblad 2014, na categoria editorial para uma reportagem.



Figura 20. *Os Iraquianos,* Carrazeda de Ansiães, Trás-os-Montes, 2012.
Foto: António Pedrosa

Se em algumas publicações nacionais os fotógrafos não precisam de abdicar do olhar singular do autor, há títulos em que não lhe é permitido fugir à linha direta e popular do jornal. Seguindo regras similares às do texto informativo, as convenções jornalísticas determinam que a fotografia de notícia assuma a sua função testemunhal, enquanto é permitida à fotografia de opinião, mais ilustrativa, uma maior presença do autor: «Estas, em princípio, precisam de imagens polissémicas, ricas em simbolismo, que ofereçam um material visual suscetível de ser potenciado através da legenda e/ou um título» (Sojo, 1998: 30).

O percurso dos históricos fotógrafos da Magnum, Werner Bishof, Josef Koudelka ou Sebastião Salgado, é a encarnação do que Margarida Ledo Andión classifica de documentação social. Bishof começou a trabalhar como fotógrafo na publicação de moda *Du*, embora sempre tenha assumido o desagrado profundo com a superficialidade e sensacionalismo das revistas. Em 1945, quando a *Du* recusou publicar a foto de uma menina pobre num campo de refugidos em Ticino, Itália, no pós-guerra, o fotógrafo suíço bateu com a porta, assumindo de vez que era um artista e não um mercenário. Entrou para a Magnum quatro anos

mais tarde. O seu trabalho foi publicado nas revistas *Life* e *Paris Match* ou em livro. Nas suas séries sobre a reconstrução da Europa no pós-guerra, na Guerra da Coreia, Índia, Japão, México, Peru, onde morreu com apenas 38 anos, Bischof procurou preservar a dignidade do elemento humano, por mais frágil que fosse a situação onde se encontrasse. Bischof preocupava-se com o sofrimento e afirmava que a sua missão era «conhecer a verdadeira face do mundo». Josef Koudelka também confessou, em diversas entrevistas ao longo da sua carreira, que os sítios e as pessoas que fotografa são a história da sua vida e que foi a fotografia que veio ao seu encontro quando uma amiga lhe telefonou a dizer que a capital checa, onde vivia, estava a ser invadida pelas tropas russas, na Primavera de Praga, a 21 de agosto de 1968. Os retratos documentais que realizou sobre as comunidades ciganas da Roménia, de quem se tornou amigo, sempre foram uma tentativa de mostrar o valor cultural e humano de um dos povos mais antigos da Europa, mas que sempre foi ostracizado pelos seus congéneres. Sebastião Salgado, o mais interventivo de todos os fotógrafos vivos, tem utilizado os livros como a principal montra para realidades que o autor considera relevantes. Em entrevista a um programa de cultura televisivo brasileiro, afirmou: «Fotografei o que foi interessante para mim, o que me deu um grande prazer, uma grande revolta, o que era inteiramente compatível com a minha maneira de pensar, com o meu código ético[65]».

A perspetiva militante de Sebastião Salgado

Sebastião Salgado assumiu, desde cedo, a necessidade de dedicar toda a sua vida profissional a uma causa: a de denunciar a fragilidade dos homens em situações em que a dignidade é abalada. O fotógrafo brasileiro soube sempre de que lado lhe interessava estar, tal como aconteceu com outros fotógrafos históricos como George Rodger, Eddie Adams, Eugene Smith, Larry Burrows, Philip John Griffths, Donald MacCullin, David Douglas Duncan, Steve McCurry, James Nachtwey … A lista seria extensa.

[65] Programa Roda-Viva gravado a 5 de setembro e exibido a 16 de setembro de 2013, na TV Cultura e TV Brasil.

Em cenários de pobreza extrema, quer seja consequência de catástrofes naturais como a seca e as tempestades, quer seja provocada pela guerra ou por medidas governamentais erradas que deixaram milhares de pessoas sem terra, a câmara de Sebastião Salgado permaneceu fiel aos mais indefesos. A perfeição estética, a composição, o enquadramento e a luz exaltam a dura realidade de quem nos olha dessas fotografias, anulando a distância psicológica entre fotografados e o observador.

Nas narrativas documentais que Salgado construiu ao longo de mais de quatro décadas com a câmara em punho, existem duas temáticas que se cruzam. De um lado está um paraíso perfeito e intocável pelos homens. Paralelamente na Terra, existe um inferno onde a ganância de alguns condenou milhões de pessoas à miséria. Esse inferno está presente nas reportagens no Niger, nas Guerras da Independência de Angola, Moçambique e Sara espanhol, realizadas nos anos 1970, nos cenários de seca extrema que encontrou na Etiópia, no Sudão ou no Chade, nas décadas de 80 e 90, mas também no genocídio no Ruanda, onde captou as condições de vida miseráveis dos campos de refugiados, ou nas minas de Serra Pelada, bem como no Movimento dos Sem Terra, no Brasil, entre 1993 e 1999, de que resultaram vários livros, entre os quais *Trabalhadores*, *Terra*, *Serra Pelada*, *Êxodos*, *Retratos das Crianças do Êxodo* e *Terra*.

Em várias entrevistas na Imprensa, Salgado confessou o quanto se sentiu «machucado» e de como tinha perdido a esperança na espécie humana, depois de testemunhar algumas das situações humanamente mais chocantes do planeta. Na edição *online* do jornal *O Globo*, de 8 de março de 2014, Sebastião Salgado respondeu às críticas que alegam que ele explora a estetização da miséria: «Não são os fotógrafos que criam as catástrofes, elas são os sintomas da disfunção do mundo no qual todos participamos. Os fotógrafos existem para servir de espelho, como os fotojornalistas. E não me venham falar de voyeurismo.»

Ao serviço das agências Sygma, Gamma, Magnum e Associated Press ou da fundação que tem o seu nome, o fotógrafo brasileiro criou um legado documental único, sem nunca abdicar da sua perspetiva sobre as realidades que encontrou, sejam de perfeição ou de indignação. Em colaboração com o Banco Mundial, os Médicos Sem Fronteiras, Amnistia Internacional, UNICEF ou Nações Unidas, Sebastião Salgado chegou a



Figura 21. *Terra*, 1997. Foto: Sebastião Salgado

lugares muitas vezes vedados a outros jornalistas. O mesmo fotógrafo que mostrou pessoas a definhar de fome e a sucumbir às epidemias em África revelou depois a força dessas mesmas populações nas suas atividades agrícolas e piscatórias quando regressam a casa, após vários anos de exílio.

Quando Sebastião Salgado parte para um trabalho, uma história a que, geralmente, se dedica ao longo de anos é sempre com uma intenção e militância, a de mostrar a pobreza, a fome, os direitos dos sem terra, a violação da dignidade humana em situações de conflito, a migração e a emigração, a reorganização da família, a força dos trabalhadores e, no livro *Genesis*[66], a proteção do meio ambiente.

[66] Editado em setembro de 2013 pela Tashen, *Genesis* é o resultado de oito anos de viagens de Sebastião Salgado pelo mundo para mostrar lugares do planeta onde o ser humano ainda vive em harmonia com a natureza, como acontece desde os primórdios da vida na Terra. O livro foi publicado em oito línguas, em todo o mundo. Teve uma tiragem inicial de 50 mil exemplares, mas ao fim de quatro meses já tinha vendido 250 mil. A editora Tashen esperava atingir um milhão de livros vendidos em todo o mundo nesse ano. Numa entrevista ao programa brasileiro *Roda-Viva*, exibido na TV Cultura e TV Brasil, em 2013, Sebastião Salgado revelou que precisou de um investimento de milhões para concretizar este trabalho.

A estrutura de que Salgado dispõe e na qual a sua fundação exerce um papel preponderante é inexistente nos jornais nacionais, sem capacidade financeira para investirem no corpo fotográfico residente ou *freelancers* ao seu serviço. Os livros e as exposições são cúmplices da militância de Sebastião Salgado, que há muito deixou de privilegiar o suporte imprensa para divulgar o seu trabalho, embora ainda continue a colaborar e até a obter financiamento de grandes revistas internacionais.

Os géneros da fotografia de imprensa

A função informativa, o referente, a presença de opinião ou impressões pessoais do autor, o grau de interpretação e a separação entre factos e ficção delinearam os géneros de imprensa na cultura ocidental. Do texto à fotografia, o público conhece estes códigos que dividem os trabalhos jornalísticos. Numa foto meramente ilustrativa ou até numa fotonotícia, o observador não espera encontrar a perspetiva de quem produziu a foto, ao contrário do que acontece na leitura de uma crónica, reportagem, entrevista/retrato ou ensaio. Existe um tempo necessário à concretização de um projeto documental que não está disponível para a fotonotícia, que vive dos acontecimentos de agenda e do imprevisível. Mesmo em contexto de imprensa, as diferentes abordagens da fotografia estritamente documental para com a das fotonotícias impactantes leva a que o espectador também conceda uma leitura diferente para com ambos os géneros fotográficos.

A ambiguidade da fotografia de imprensa obriga a especificar os géneros jornalísticos definidos pela natureza do serviço da agenda do órgão de comunicação, embora os conteúdos fotográficos sejam muitas vezes híbridos e imprevisíveis, da reportagem de guerra à fotografia de vida animal. Nem todos os jornalistas têm oportunidade de escrever crónicas ou ensaios documentais. Nem todos assumem a função de repórteres em contacto direto com o acontecimento. Há profissionais que quase não saem da redação e praticamente só usam os contactos telefónicos para confirmar notícias ou informações. A própria especialização jornalística exige distintos procedimentos profissionais. Fotografar para uma

publicação de economia não é necessariamente igual a trabalhar num suplemento de viagens de fim de semana ou numa revista como a extinta *Grande Reportagem*. Produzir segundo ordens editoriais, cumprir serviço de agenda é distinto de trabalhar como *freelancer* ou como documentalista, com tempo para se dedicar e aprofundar um assunto que lhe tenha suscitado interesse. «Do repórter-cientista ao repórter-realizador, passando pelo repórter-poeta, ou pelo repórter-escritor, compôs-se na prática da reportagem uma tal confusão de estilos, estratégias, objectivos e ambições que se torna realmente muito difícil delimitar um campo próprio para o seu saber que é, sem dúvida, um saber alternativo» (Godinho, 2004: 39).

Na introdução ao livro *Forças por Trás da Câmara*, Jorge Pedro Sousa propõe duas definições muito objetivas de fotojornalismo:

> a) *No sentido lato, entendo por fotojornalismo a actividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou "ilustrativas" para a imprensa ou outros projectos editoriais ligados à produção de informação de actualidade. Neste sentido, a actividade caracteriza-se mais pela finalidade, pela intenção, e não tanto pelo produto; este pode estender-se das spot news (fotografias únicas que condensam uma representação de um acontecimento e o seu significado) às reportagens mais elaboradas e planeadas, do fotodocumentalismo às fotos "ilustrativas" e às feature photos (fotografias de situações peculiares encontradas pelos fotógrafos nas suas deambulações). Assim, num sentido lato, podemos usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentalismo e algumas foto-ilustrativas que se publicam na imprensa* (2004: 13).

> b) *No sentido restrito, entendo por fotojornalismo a actividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista ("opinar") através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Este interesse pode variar de um para outro órgão de comunicação social e não tem necessariamente a ver com os critérios de noticiabilidade dominantes* (*Idem, ibidem*: 14).

As diferenças de método condicionam o resultado fotográfico de ambos os géneros. Mostrar uma realidade numa narrativa de dez fotografias é diferente de resumir a mesma realidade numa só fotografia. Não está em causa saber qual das abordagens tem mais valor visual e social. São abordagens distintas. Ambas pretendem transmitir conhecimento sobre algo que existe. Pela envolvência que foi exigida ao próprio fotógrafo quando produziu as fotografias, o autor pretende partilhar um pouco da sua ligação à história ou acontecimento, na tentativa de que o espectador descubra algo mais do que o texto lhe consegue mostrar.

O tempo de vida de uma fotonotícia pode ser de apenas 24 horas, no caso das edições diárias (seja em suporte *online* ou analógico), enquanto um trabalho fotodocumentalista envolve outra relação com o tempo. Com base neste critério, quando os ensaios documentais tinham espaço na imprensa, eram sempre publicados nas revistas ou suplementos de fim de semana, em que o leitor dispõe de outra disposição para se envolver com os relatos dos acontecimentos. Hoje, estes trabalhos regressam ao suporte onde parecem ser mais valorizados: os livros, não efémeros como os jornais, mas quase imortais. São, por isso, manuseados com mais cuidado, enquanto os jornais do dia ou da semana, findo o curto período de vida, são atirados ao lixo. A história da fotografia está repleta de imagens que provam que as fotonotícias podem ser mais perenes do que as reportagens, grandes reportagens ou trabalhos fotodocumentalistas. Depende, em parte, do que a sociedade espera receber da fotografia.

Ao contrário da classificação de géneros do jornalismo escrito, na fotografia esta divisão pode variar de autor para autor. As fronteiras entre um retrato e uma fotografia de entrevistas podem ser ténues ou inexistentes, de uma fotoreportagem para um fotoensaio. Sem especificar os temas da atualidade na classificação de géneros proposta, se é uma fotografia de desporto, de viagem ou, por exemplo, de natureza como acontece na *World Press Photo*, no *Visa pour L'Image* ou no Prémio do Fotojornalismo Estação Imagem Mora, a classificação de géneros proposta surge da experiência empírica no jornalismo e da perspetiva de vários autores (Cebrián, Ledo, Sousa).

A fotonotícia

Soberana nas agências de notícias, a fotonotícia também assume a hegemonia da fotografia ao longo das últimas quatro décadas de jornalismo de imprensa, mas desde há vinte anos tem perdido protagonismo para a fotografia ilustrativa e para o retrato. Seguindo as mesmas regras da notícia escrita, este género tem de responder, pelo menos, a quatro das seis questões base da notícia – o quê, quem, quando, onde, podendo deixar para o texto o como e o porquê. A fotonotícia condensa toda a complexidade do acontecimento numa única imagem. O fotógrafo tem de estar no sítio certo à hora certa para a conseguir e, nesta luta contra o tempo, não tem muita margem para refletir ou tomar decisões durante o ato fotográfico. Reage e orienta-se pelo sentido jornalístico, pela capacidade profissional de selecionar o mais importante numa fração de segundos. Mariano Cebrián Herreros, citado por Sojo, descreve muito bem a ideia do instante decisivo presente neste género fotográfico:

> *A instantaneidade fotográfica converte-se em sínteses, no elemento-chave de toda a notícia. É um instante em que se condensa todo o conteúdo do facto. Mas também é verdade que as melhores fotografias são o resultado do azar, dos momentos inesperados e fortuitos, embora a missão de cada repórter seja buscar e estar presente precisamente em situações casuais em que ocorrem os acontecimentos. É importante estar no lugar e momento oportuno* (1998: 45).

Uma boa fotonotícia tem poder para alterar a primeira página do jornal ou para abdicar de texto para ser publicada, apenas com uma fotolegenda. Vive pelo impacto do acontecimento que reporta, a emoção que causa, é pressionada pelos constrangimentos de tempo da própria notícia ou da hora de fecho dos títulos onde vai ser publicada e tem em conta as figuras de poder presentes na imagem. Às vezes, no espaço restrito da Assembleia da República ou de uma conferência de imprensa, podem encontrar-se boas fotonotícias. É apenas necessário estar concentrado no desenrolar dos acontecimentos. Com laivos de humor, conseguimos ver jogos conotativos interessantes nos tiques, gestos e posturas dos políticos. A fotografia de Nuno Ferreira Santos do ex-ministro da

Economia do governo de José Sócrates, Manuel Pinho, a simular chifres para a bancada comunista é uma das fotonotícias mais poderosas da imprensa nacional dos últimos tempos. É um apanhado espontâneo, conseguido por acaso no trabalho rotineiro da agenda do jornal, mas que surge porque o fotógrafo esteve atento e reagiu em segundos àquele instante. A fotografia mostrou a falta de decoro do ministro, levando à sua demissão.



Figura 22. Ministro da Economia, Manuel Pinho, Assembleia da República. Foto: Nuno Ferreira Santos, jornal *Público*, 2 e 3 de julho de 2009

Os jornalistas seniores e, em especial de agência, são quem continua a defender que a informação e o acontecimento, mesmo que seja numa mera conferência de imprensa, têm de estar no centro da mira fotográfica. Guilherme Venâncio, que começou na ANOP, em 1982, lembra que "ao longo da história da fotografia, há imagens que não são perfeitas, mas valem por ser o registo do momento. Naquele instante, o fotógrafo esteve lá e captou aquilo. Isso é que contém o valor da fotografia. Fotos bonitas fazem-se em estúdio, com coisas paradas. No fotojornalismo puro e duro, não há tempo para isso». Manuel Almeida, que entrou na Lusa ao mesmo

tempo que o primeiro computador, há mais de 30 anos, vindo da ANOP, onde se iniciou em 1983, considera que «a fotografia tem de ser narrativa e, essencialmente, procurar que tenha denotação e conotação para ganhar expressão. Isto tudo na rapidez. Uma coisa simples: se um homem cumprimenta outro e a notícia é esse momento, tenho é de captar as duas pessoas a cumprimentarem-se e não a envolvência do palácio das Galveias, com a luz a refletir não sei onde para ficar com uma luz bonitinha. A foto até pode ficar esteticamente mais perfeita, mas perde-se a ação no meio de uma fotografia que não acrescenta nada à notícia.»

A fotonotícia também pode ter um carácter mais superficial e menos impactante e ser apenas resultante dos valores de imprensa que orienta o *agenda-setting* do jornal ou revista. Fotografar uma conferência de imprensa, uma reunião de figuras políticas importantes, uma visita de Estado do Presidente da República ou um campeonato desportivo pode integrar esta categoria. Toda a informação é condensada numa única foto. Com uma linguagem mais óbvia que a fotoreportagem ou ensaio fotográfico, exigem uma leitura direta e mais rápida do observador. Mesmo neste género da cobertura da notícia geral, alguns fotógrafos tentam, quer seja pela força das expressões como pela composição e pelo enquadramento, levar o leitor a uma segunda leitura.

Nos últimos anos, apesar da sua força informativa, icónica e simbólica, a fotonotícia tem sido substituída pela fotografia ilustrativa, onde a imagem é um mero elemento gráfico que atrai a leitura do texto e, geralmente, tem uma linguagem redundante do conteúdo da notícia ou artigo. Na maior parte das situações, esta é uma consequência das limitações orçamentais que condicionam o trabalho das redações. Miguel Madeira, ex-editor do *Público*, descreve as alterações desde que os constrangimentos financeiros começaram a ditar as regras no jornal: «Quando comecei a trabalhar no *Público,* a função social da fotografia era a mesma do texto: alertar as pessoas para uma série de problemas, ajudar a explicar situações que se compreendem melhor estando lá e que se mostram. Ver as coisas com o nosso olhar. No tipo de trabalhos realizados hoje em dia, na maior parte, a fotografia não tem qualquer importância social. Já teve, mas houve uma mudança nos últimos 15 anos. Por falta de dinheiro, deixámos de fazer trabalhos importantes. Neste jornal funcionava assim. Um dia, tínhamos uma ideia: "Quero ir

para o outro lado do mundo, o sítio mais remoto", e havia dinheiro para isso. Atualmente, nem para ir a Setúbal, nem para ter um correspondente na cidade. Só fazemos entrevistas, idas infindáveis à Assembleia da República, conferências de imprensa e imensas produções; coisas mais conceptuais.»

Também como consequência da contenção de custos, muitas vezes, o jornalista-redator concretiza o trabalho por telefone, quando a essência da profissão exigiria uma deslocação ao local para averiguação dos factos e as fotografias acabam por ser concebidas por um fotógrafo colaborador que se encontra estabelecido na região. Nuno André Ferreira, fotógrafo *freelancer*, revela a realidade com que se debate como correspondente fotográfico de alguns órgãos de comunicação social, nas regiões da Beira Alta e Beira Baixa, a trabalhar longe dos órgãos de decisão editoriais. «O fotojornalista é, cada vez mais, um profissional solitário. Fora de Lisboa e do Porto, o repórter fotográfico vai sozinho aos acontecimentos. Agora nem tanto, mas houve uma altura em que eu é que tinha de fazer o trabalho do jornalista. Punha-o ao telefone com os intervenientes nos acontecimentos e, muitas vezes, abria-lhe o caminho, quando esse papel devia ser do redator.»

Anteriormente, como lembram os entrevistados, não existia notícia nacional que não tivesse a cobertura dos repórteres dos jornais. Hoje, existe um acontecimento relevante no País e podem ser os correspondentes locais, muitas vezes sem formação em jornalismo e ainda menos em fotografia, que produzem a imagem. Em entrevista, Leonel de Castro, fotógrafo do *Jornal de Notícias* e, no presente, da Global Imagens, lamenta a política editorial adotada pelos principais jornais portugueses: «Com o processo digital, qualquer pessoa faz uma fotografia com o telemóvel. Na maior parte dos jornais generalistas, todos os correspondentes e colaboradores que são enviados para um local são eles próprios que fazem a fotografia. Quer dizer, não chamo fotografia àquilo; chamo registos fotográficos. Os jornais estão a banalizar a fotografia e a tirar-lhe relevância. Por um lado, é bom para as empresas de *media* do ponto de vista económico, mas para o leitor, do ponto de vista informativo, é mau. Está na altura de o fotojornalismo ser repensado».

A fotoreportagem

Género emergente de palcos de conflito, a fotoreportagem ou grande reportagem nasce no século XIX da necessidade de reportar os acontecimentos que os soldados enfrentavam longe das famílias e em território inimigo, primeiro na Guerra da Crimeia[67] (1854-56), onde Roger Fenton se destacou com o apoio financeiro do príncipe Alberto e da rainha Vitória, e quase dez anos depois com Matthew Brady, durante a Guerra de Secessão[68] (1861-65). O jornalismo moderno distanciou-se do trabalho institucionalmente comprometido de Fenton. No entanto, teve um impacto político importante graças à propensa objetividade dos acontecimentos registados. Desse período, deixou-nos um legado de mais de 300 imagens em grande formato, na maior parte de soldados em poses e não dos combates na trincheiras. Brady foi quem, na verdade, pela primeira vez revelou a crueldade da guerra, nos campos de batalha.

Em Portugal, a aura da fotoreportagem esteve na obra de Joshua Benoliel. Mais fortes e credíveis que os relatos escritos, as fotografias de Benoliel eram o testemunho genuíno dos caminhos por onde o fotógrafo passava, ao contrário dos relatos exagerados, mais próximos da ficção, do Repórter X Reinaldo Ferreira, nas primeiras três décadas do século XX. Joshua Benoliel estava protegido pela câmara para evitar desvios à verdade jornalística, Reinado Ferreira alimentava-se da imaginação e usou a própria credibilidade depositada no lado maquínico da fotografia

[67] A Guerra da Crimeia, um dos conflitos mais importantes na definição de territórios europeus, foi desencadeada, no final de 1853, pelas invasões russas sobre o comando do czar Nicolau I, nos principados otomanos da Moldávia e da Valáquia, atual Roménia. Embora a Turquia tivesse conseguido travar as investidas russas, os ingleses receavam que a base de Sebastopol, na Crimeia, hoje sul da Ucrânia, pudesse gerar novos conflitos. Para evitar travar futuras investiadas russas, a Turquia, a França, o Reino Unido e a Itália formaram uma aliança, em troca de autorização para a entrada de capital ocidental na região.

[68] A Guerra de Secessão ou Guerra Civil Norte-Americana (1861-1865) teve origem na tomada de posição dos estados do Sul apoiantes da escravatura, contra a União Norte, defensora da causa do recém-empossado Presidente Abraham Lincoln de proibir a escravatura em estados sobre a jurisdição dos Estados Unidos. Os combates entre os exércitos confederados e os da União prolongaram-se por quatro anos. Estima-se que, durante esse período, a América tenha perdido 10% da população masculina entre os 20 e os 40 anos. Os conceitos de objetividade e neutralidade no jornalismo surgem neste período, como a explosão de títulos e a necessidade dos jornais assumirem a sua independência, muito importante para credibilizar as notícias e fidelizar leitores (Godinho, 2004: 162).

para manipular a verdade. Apesar dos excessos da Nova Objetividade[69] de que Reinaldo Ferreira era o principal praticante na imprensa nacional, o mito da invisibilidade do repórter enquanto mediador graças ao recurso a um aparelho técnico ainda hoje perdura entre a comunidade de fotógrafos de imprensa.

Entre as duas Grandes Guerras Mundiais, a reportagem transformou-se na expressão máxima do jornalismo, um dos seus géneros nobres, que surge para, mais do que mostrar e informar sobre a sequência dos acontecimentos, explicar o porquê, contar a história e deixar percebê-la. O jornalista desloca-se ao local, recolhe informação no terreno, aborda as pessoas envolvidas ou que vivenciaram o acontecimento e, através da linguagem escrita, visual ou oral, torna-se uma testemunha ocular do que reporta. Ao construir a peça jornalística ou narrativa fotográfica, está a levar à presença de alguém, servindo de intermediário entre o acontecimento e o público.

Ao contrário da fotonotícia, que transmite a mensagem no observador num *frame*, a fotoreportagem pretende contextualizar a história e construir uma narrativa através de um conjunto de imagens captadas sobre o novo ângulo[70]. Pode ser uma das formas de fotodocumentalismo. Exige maior investigação por parte dos jornalistas, pode reportar temas intemporais, embora tenha mais facilidade de publicação se estiver relacionado com a atualidade. É neste género que a fotografia documental e a fotografia jornalística se fundem, como se de uma crónica visual se tratasse, uma crónica histórica que nos apresenta uma realidade numa sequência de fotografias.

---

[69] A nova objetividade emerge no jornalismo nas décadas de 40, 50 e 60 do século XX e surge em oposição ao relato fiel e objetivo aos factos, em que o jornalista se ausenta da notícia. Sem muita preocupação com a verdade do acontecimento, esta nova tendência mistura verdade com imaginação, jornalismo com literatura, o delírio criativo do autor com os relatos dos protagonistas reais. Com o intuito de agarrar o leitor a uma história dramática, a narrativa, quer seja escrita como fotográfica, é construída a partir do ponto de vista das personagens como se o texto fosse um romance. *A Sangue Frio* (1965), de Truman Capote, é um dos exemplos mais citados de um romance que nasce de uma notícia.

[70] Os títulos em papel sempre sofreram limitações de espaço, pelo que a fotografia acaba por ser sacrificada ao texto. O online e as aplicações para os *tablet* disponibilizam um espaço ilimitado, funcionando como um novo desafio para o fotojornalista. O que antes seguia para arquivo, sem nunca ser mostrado ao público, tem agora espaço nos novos *media*. Reportagens que não teriam lugar nos jornais e nas revistas são aproveitadas para estes suportes, proporcionando o nascimento da narrativa fotográfica mais documental e com um tempo de planeamento diferente da que existe na fotonotícia.

A posterior seleção e ligação dos factos a reportar empreendida pelo repórter organiza a experiência humana e a sua perceção dos acontecimentos, ajudando o espectador a compreender a realidade. «Selecionar, enquadrar o espaço e o referente, combinar imagens, conhecê-las polissémicas e que se relacionam com outros materiais – incluindo a linguagem verbal ou escrita –, trazer o recetor para a obra, estabelecer modos de coerência entre planos, ou planificar dissonâncias, são técnicas que intervêm nos diferentes estilos de documental e, fundamentalmente, para que se leiam como documental» (Ledo, 1998: 48).

Walter Benjamin tem uma posição crítica para com esta função do jornalismo, acusando-o de incitar o homem apenas à interpretação e não à narração, levando-o a suspender um dos atributos mais característicos da espécie humana: a comunicação, o diálogo uns com os outros como forma de preservar a experiência (1939).

O ensaio documental

Em espaço de imprensa, o ensaio documental ou documentalismo é dos poucos géneros que são completamente imunes da comunicação instantânea que alimenta o quotidiano de notícias. Sem a ideia de ação que povoa as fotonotícias ou da exclusividade das *features*, o documentalismo tem um carácter intemporal e alheado das convenções jornalísticas. Mais próxima dos conceitos da fotografia direta de Paul Strand e da *candid photography* de Erich Solomon e Felix Man, este género não se rege pelas regras da sociedade do espetáculo em que os *media* operam. Em publicações com políticas mais lucrativas e comerciais do que informativas, o ensaio documental não tem espaço editorial e pode mesmo entrar em conflito com os princípios da empresa.

O autor procura um acontecimento, uma realidade e infiltra-se nela para, através da fotografia, recolher a experiência dos outros e levá-la ao público. Geralmente, este género prescinde da palavra para exercer a sua função conotativa, uma inversão dos padrões tradicionais do jornalismo: «O ensaio fotográfico, uma forma de narrativa visual baseada na sucessão de várias imagens intimamente ligadas por um contexto gráfico e textual, é a principal novidade introduzida pelo fotojornalismo. Com o

aparecimento do ensaio fotográfico, e pela primeira vez na história dos *media*, é a fotografia que detém a maior parte da narrativa histórica. O texto, ao qual a fotografia deixa de ser subordinada, não é mais do que sistema de representação complementar à imagem» (Lavoie, 2008: 89).

Por norma, são trabalhos realizados à margem das encomendas comerciais e das necessidades editoriais dos jornais. Estão ligados à representação social de uma época, são tocados pela história e pelo seu ambiente social e cultural, mas pretendem transcender as barreiras temporais. Se olharmos as fotografias de Martin Parr sobre os subúrbios de Londres, percebemos que o fotógrafo explora, embora a cor, a perspetiva caricatural trabalhada por Weegee nos anos 1930 e 1940, na sociedade norte-americana[71]. Tem o livro como o suporte mais natural, o único meio que ainda consegue prevalecer na espuma dos dias da sociedade descartável em que vivemos e ultrapassar a efemeridade do quotidiano. Jorge Pedro Sousa descreve as linhas da génese do ensaio documental: «Com o documentalismo estabelece-se uma das grandes motivações da fotografia no século XX: o desejo de conhecer o outro, de saber como o outro vive, o que pensa, como vê o mundo, com o que se importa. As palavras eram insuficientes» (2004: 51).

São necessários meses, semanas ou mesmo anos para realizar um trabalho desta natureza. Os legados documentais de Gérard Castello-Lopes, Sena da Silva ou, entre outros, Pepe Diniz, por exemplo, nascem de deambulações por Lisboa, mas foram sempre pensados para um espaço perene. O fotógrafo Victor Palla e o arquiteto e fotógrafo Manuel Costa Martins precisaram de cerca de três anos, de 1956 a 1959, para realizarem *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*[72], fotografias publicadas primeiro em fascículos para despistar a censura e depois em livro, numa edição de autor graficamente única. Este trabalho, que se afastava da típica fotografia de salão da época próxima das orientações estéticas do regime, caiu no esquecimento até que António Sena despertou o seu valor com a exposição *Lisboa e Tejo e Tudo*, que esteve patente ao público na

[71] Paradoxalmente, o trabalho dos dois fotógrafos mostra que os autores nem sempre abdicam de estilos e estéticas exagerados.

[72] As fotografias *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* foram expostas na Galeria do *Diário de Notícias*, em Lisboa, e na Galeria Divulgação, no Porto. Além das duas recentes reedições em livro da Pierre von Kleist Editions, a obra fotográfica inspirou o documentário com o mesmo nome, realizado por João Trabulo e exibido na RTP2, em 2022.

galeria Ether, em 1982. A obra leva-nos para uma Lisboa desaparecida, de ruas e vielas habitadas por gente com alma, cidade que recebe quem chega da província como uma mãe adotiva, dos sorrisos abertos das crianças que brincam, despreocupadas, ao sol, dos olhares desconfiados e cansados dos mais velhos, de pescadores e varinas que vivem nas "saias" do Tejo, cidade do fado, fadistas e tasquinhas, de marinheiros que chegam e que partem. O livro *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* foi valorizado a nível internacional, mas quase esquecido em Portugal, até que, em 2009, a editora portuguesa dedicada à fotografia Pierre von Kleist investiu numa 2.ºedição deste álbum, considerado por Martin Parr e Gerry Badger, em *The Photobook-A History Volume 1* (Phaidon, 2004), como "um dos melhores livros de fotografia da Europa do Pós-Guerra." O êxito da reedição levou os editores responsáveis, André Príncipe e José Pedro Cortes, a anunciar uma 3.ºedição para maio de 2015, cumprindo a promessa "de tornar a obra sempre disponível".

O *Diário República*, da Kameraphoto, o *12.12.12* e o *Projeto Troika*, três livros que reúnem diversas visões fotográficas sobre o impacto da crise em Portugal, foram possíveis graças à persistência de um grupo de fotógrafos nacionais que se juntou para continuar a utilizar a fotografia como linguagem de reflexão sobre a fragilidade da condição humana. Este último projeto só foi possível graças a *crowdfunding* na Internet, na tentativa de angariar 15 mil euros para a publicação do livro que inclui o CD com o vídeo. O trabalho documental de Bruno Simões Castanheira, *Grécia,* sobre a catástrofe social provocada pela crise financeira de 2008, também foi concretizado com um esforço logístico do autor. Em regime *freelancer*, Bruno Castanheira conseguiu publicar o trabalho em dezembro de 2012, no jornal *i*, e viu a reportagem a preto e branco ser distinguida com o principal Prémio do Fotojornalismo Estação Imagem Mora.

O reconhecimento que a reportagem documental está a obter em festivais leva Luís Vasconcelos, um dos fundadores do Prémio do Fotojornalismo Estação Imagem Mora – iniciativa transferida para Viana do Castelo e depois para Coimbra – a acreditar que os fotógrafos têm de continuar a apostar neste género, ainda mais porque existem hoje novas plataformas de informação como os *tablet* ou a internet: «O futuro do fotojornalismo é ir à procura de histórias e, longe das agendas e das redações, utilizando o pouco tempo que cada fotógrafo dispõe, concretizá-las.

Estou ciente do esforço que os fotojornalistas têm de fazer, nos dias de hoje, para concorrer ao nosso prémio… A verdade é que eles, mesmo que as histórias não sejam muito boas e não estejam convencidos delas, concorrem porque é a única coisa que existe. E não é só o prémio, mas a própria estação é a única instituição que se preocupa com os fotojornalistas portugueses e isso sente-se na forma como reagem quando vêm cá.»

O efeito-surpresa das *features*

Em busca da novidade e do singular, o jornalista investe o seu tempo a deambular pelo mundo à procura de notícias; de histórias inéditas que encham de interesse as páginas dos jornais. Mesmo sem câmara, o olho treinado do fotógrafo vê fotografias em quase cada momento que experiencia. Com a sociedade em rede e com o avanço tecnológico, o jornalista-redator consegue realizar artigos sem sair da sua secretária. Pode passar o dia em frente ao computador à procura de estudos científicos ou outros temas que, quando aprofundados com especialistas por telefone, *mail* ou entrevista pessoal, resultam em bons artigos. Embora não seja a situação ideal, a presença física deixou de ser uma condição necessária para ser jornalista, mas não repórter. Felizmente, ainda não existem comandos com alcance remoto para carregar no obturador sem sair da redação ou de casa[73].

A presença do fotógrafo-jornalista enquanto testemunho ocular continua a ser uma condição imprescindível para realizar a recolha de imagens, em especial nos tempos em que vivemos em que qualquer pessoa, com uma câmara, fotografa um acidente e lança a imagem para o espaço público. É ao fotógrafo que cabe a missão de reportar, com seriedade, o que acontece no mundo, seguindo um código ético e deontológico que falta, naturalmente, ao cidadão.

Quase sempre imprevisíveis, as *features* são fotografias-surpresa que os jornalistas obtêm nas deambulações à procura de histórias e são, por

[73] Um cenário imaginário que se espera ser possível muito em breve. Geralmente, é o que acontece com as fotografias captadas contra a direção do jogador quando a bola entra na baliza, obtidas com câmaras telecomandadas, embora o controlo do disparo do obturador esteja a uma distância reduzida.

norma, independentes da atualidade das notícias. Como se diz na gíria jornalística, são "furos" do repórter, não prescindem do seu olhar singular como autor e são mais livres porque nascem da vontade do seu produtor e não da obrigatoriedade de ser fiel a um acontecimento. Mesmo num ambiente onde estão dezenas de jornalistas, há um fotógrafo que comete a proeza de captar um momento que os outros não observaram. Podem ser notícias com impacto mediático pela singularidade da situação reportada ou apenas registos do quotidiano. Jorge Pedro Sousa identifica três tipos de *features*: as de interesse humano, pictográfico e de animais (2002: 116 e 117)[74].

Algumas das imagens da *street photography*[75] dos mestres Alfred Eisenstaedt, Brassaï, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, André Kertész, Édouard Boubat, Chargesheimer, Robert Lebeck, René Burri e, mais provocadoras, Ed van der Elsken pertencem ao primeiro grupo, em que o elemento humano tem sempre uma força visual. No segundo grupo, em que a luz e os elementos gráficos – formas, texturas, linhas de perspetiva e cores – conferem um carácter artístico à fotografia podemos inserir o trabalho de Boris Ignatovich, Bernd Becher, Ger Dekkers, Andreas Feininger, os padrões de Andres Gursky, Karl Hugo Schmölz e, entre outros, Paul Wolff.

A fotografia de ilustração e retrato

As alterações das políticas editoriais, nos últimos anos, levaram à prevalência das *softnews*, notícias de efemérides, *life style* ou outras temáticas descomprometidas que aligeiram o quotidiano da informação. Em vez de imagens captadas pelos jornalistas da redação, os meios de comunicação recorrem a infográficos digitais, agências como a Getty para ilustrar os artigos, em especial os suplementos de fim de semana e revistas mensais ou de domingo. Há cada vez uma maior apetência dos editores e chefias de redação pela imagem ilustrativa, que pode combinar

[74] SOUSA, Jorge Pedro, *Fotojornalismo: uma Introdução à História, às Técnicas e à Linguagem da Fotografia na Imprensa*, Porto, *in* www.bocc.ubi.pt, 2002

[75] Jacques Henri-Lartigue é considerado o pioneiro da *street photography.*

fotografia, desenho ou infografia, mas que é tendencialmente pobre em informação e mais limitada na linguagem conotativa. A mesma imagem serviria para ilustrar todos os textos que se escrevem sobre determinado assunto.

Ao longo dos primeiros anos do século XXI, a *Pública*, revista de domingo do jornal *Público*, que nasceu para ser uma referência da grande reportagem em Portugal e que concedia bastante espaço ao ensaio fotográfico até ao final dos anos 1990, encheu-se de notícias *light* e passou a dedicar páginas a produtos de moda, beleza e culinária, após estudos da sociologia da comunicação terem revelado que as mulheres são as principais leitoras de revistas, mesmo que não fosse necessariamente esta.

A tendência para apostar em conteúdos *light* e neste género fotográfico tem desagradado a comunidade jornalística, em particular, e os fotógrafos que veem o seu trabalho desvalorizado em detrimento de imagens supérfluas de agência ou de arquivo, rendíveis para os orçamentos dos meios de comunicação, mas que desvalorizam o papel informativo e de serviço público. Com estas notícias, muitas vezes, escritas através de *press releases* ou pesquisas na Internet, os jornalistas não precisam de deixar a secretária. Abandonam a função de serem testemunhos oculares dos acontecimentos e de investigar porque, na verdade, nada aconteceu ou as administrações não consideram necessária uma deslocação ao local para evitar custos. Em Portugal, há inúmeras publicações de viagens, moda e *life style* em que os conteúdos são apenas traduzidos, adaptados ou os jornalistas descrevem lugares e espaços com base em fotografias, sem nunca terem apanhado um avião ou pisado o chão do lugar ou realidade que irão abordar no artigo.

Em alguns jornais nacionais, a grande reportagem foi suplantada pelo abuso editorial do retrato e da foto ilustração abalando o valor social da fotografia e dos jornais. Como lembra Margarita Ledo, é a reportagem – e não no retrato ou na foto ilustração – que «garante a credibilidade e através da qual se declara o respeito editorial pela fotografia que deixará de silhuetar-se, de ser usada como decoração ou como elemento de composição, introduzindo a sequência assinada, o relato em imagens de um autor que outorga respeitabilidade, o mesmo será dizer, que a torna reconhecível como elemento substantivo apenas pelo facto de aumentar o seu tamanho e a sua paginação» (1998: 72).

Embora seja um género extremamente interessante quando consegue desvendar algo mais do entrevistado, da sua importância no espaço público e até mesmo da essência enquanto pessoa, o retrato também se pode aproximar da fotografia de moda, tornar-se mais encenado, menos genuíno, mais belo e, consequentemente, irreal. Por norma, a fotografia ilustrativa é muito pouco impermeável às alterações digitais e manipulação. As n*ewsmagazines Visão* e *Sábado* chegam a fazer capas com montagens digitais completamente explícitas, pela necessidade de chamar a atenção. De faces estilhaçadas em *softwares* de edição, de rostos em cenários onde não pertencem, com a ideia de Berger recordada por Ledo de que a fotografia «mente assente no pressuposto de que tudo o que foi excluído mantém a sua aparência fotográfica familiar» (1998: 53). Para noticiar a queda do Concorde, nas mediações de Paris, a 25 de julho de 2000, acidente que vitimou 113 pessoas, a *Visão*[76], sem a fotografia captada do telemóvel de um cidadão que estava próximo do local, chegou a publicar uma fotomontagem na primeira página.

O avanço da foto ilustração, mais próxima da publicidade encenada e da ficção, abdicando das convenções jornalísticas para ser bonita ou rentabilizar os custos, é também o resultado da chamada crise dos *media* e da própria conjuntura económica. O fotógrafo Guillaume Pazat, que desde o afastamento de Céu Guarda da edição do jornal *i* deixou de colaborar com os jornais nacionais, lamenta o desinteresse dos *media* em publicar reportagens de fundo, com uma cariz de investigação: «Para trabalhar para a imprensa, teria de fazer trabalhos super *light* que tenham a ver com a publicidade que eles pretendem atingir. Já não existe espaço para concretizar trabalhos sérios, documentais e com pesquisa. Esse tipo de trabalho implica tempo; tempo exige dinheiro e já não pagam como antes.[77]»

---

[76] A capa da *Visão*, edição n.º385, 27 de julho a 2 de agosto de 2000, apresenta um avião Concorde a levantar voo deixando para trás uma nuvem de fumo. Lateralmente, mas num corpo de letra muito reduzido, surge a indicação: Fotomontagem.

[77] Ao contrário do que acontecia na fotografia, na década de 90 e primeiros anos do século XXI, hoje ter reconhecimento profissional deixou de ser relevante para trabalhar em imprensa. Apesar da ligação à Kameraphoto, Guillaume Pazat não tem conseguido publicar na imprensa nacional, mesmo tendo ganho o primeiro prémio BES/Visão Fotojornalismo, na categoria de Reportagem, em 2005. Esta distinção foi o reconhecimento do trabalho concebido ao longo de 23 meses a fotografar a realidade dos toxicodependentes, no Casal Ventoso, reportagem que lhe valeu uma menção e arrecadou o prémio do Sindicato dos Jornalistas. Em 2004, o fotógrafo de origem francesa também percorreu a Europa durante dez meses ao serviço de uma encomenda especial da revista portuguesa *Grande Reportagem.*

Bem diferente do que aconteceu na Guerra do Vietname, onde a reportagem era posta ao serviço da verdade, a forma como se procedeu à cobertura dos conflitos na Guerra do Golfo (1990) conquistou espaço para, como escreve Ledo, o triunfo da imagem ilustrativa, com a forte presença de infografias geradas por computador. Nessa altura, para concorrer e superar a imediaticidade das reportagens da CNN, os elementos icónicos mais relevantes que acompanhavam os artigos sobre a contextualização do conflito, no jornal *Público*, eram infográficos. Da Guerra do Golfo, surgem imagens "purificadas" que apelam a uma estética da guerra, sem sangue, mas que correspondem ao desejo de novo do espectador.

Por mais que as infografias que encheram as páginas da imprensa durante a Guerra do Golfo tivessem contribuído para explicar o desenrolar do conflito, foram as fotoreportagens de Steve McCurry, ao serviço da Magnum, Andy Clark, da Reuters, Kenneth Jarecke, do *The Observer*, David Longstreath, da AP, Michael Lipchitz, John A. Giordano e, entre muitos outros fotojornalistas, Steve Starr, da Corbis, que mostraram os cenários apocalípticos das chamas, corpos humanos e animais calcinados ou repletos de petróleo, depois de tanques americanos terem destruído as jazidas de petróleo no deserto de Kuwait, em março de 1991. De Portugal, Luís Ramos, enviado especial ao Iraque pelo jornal *Público*, revelou o desespero e a fome nos campos de refugiados em Çukurka[78], na província de Hakkari, zona fronteiriça entre a Turquia, o Irão e o Iraque. Luiz Carvalho, ao serviço do *Expresso*, fotografou os campos de refugiados iraquianos no Curdistão, Jordânia e Iraque[79].

O valor material da imagem-documento

Ciente do valor histórico, cultural, mas também negocial da fotografia, Bill Gates apostou na criação da maior base de dados de imagens fixas, a par dos direitos de reprodução dos espólios dos museus através da Corbis. Paralelamente com a Getty Images, de Mark Getty, as duas

[78] Algumas das fotografias de Luís Ramos da guerra do Iraque foram publicadas no livro *Público-15 Anos de Fotografia*.

[79] No livro *Imagens da Vida Real*, encontram-se as situações mais impactantes testemunhadas pela câmara de Luiz Carvalho, na Guerra do Golfo, em 1991.

empresas possuem hoje o monopólio do trabalho de centenas de fotógrafos que fizeram história. A Corbis inclui fotografias raras que Otton Bettman tirou às escondidas durante a Alemanha nazi, da UPI, 30 milhões de imagens documentais da Sygma e, entre outras, da Saba Press, de Nova Iorque. Foram digitalizadas milhares de fotografias para estarem acessíveis ao mundo.

As revistas, os jornais, as estações de televisão e os anunciantes publicitários são hoje os maiores clientes deste império da memória, proprietário das fotos dos Kennedy, de Roosevelt, das duas Grandes Guerras e da Guerra do Vietname, tal como quase todos os ícones do século XX: Einstein a deitar a língua de fora, Orson Wells na rádio a transmitir a sua Guerra dos Mundos, Marilyn Monroe, Jackie Robinson, Martin Luther King Jr. e, entre outros, tudo o que existe de Elvis Presley.

Para evitar a deterioração, a Corbis enviou para uma mina de calcário, 100 quilómetros a nordeste de Pittsburgh, quase 20 milhões de fotos, que se encontram submergidas a 70 metros de profundidade. A decisão foi contestada pelos historiadores, que perceberam que lhes seria vedado a acesso à memória. Os responsáveis da Corbis acreditam que a congelação numa moderna zona de armazenamento, com temperaturas abaixo de zero, será a única maneira de evitar a deterioração de um legado fotográfico sagrado[80].

Em Portugal, milhares de fotos encontram-se à espera de ser digitalizadas no antigo arquivo do *Diário de Notícias*, atual propriedade da Global Imagens. São cerca de 150 anos de História que apresentam elevado estado de deterioração. Com o abandono da função informativa por parte da generalidade da imprensa nacional, o *Diário da República*, da Kameraphoto, prometia ser dos poucos projetos onde recorrer para compreender a realidade portuguesa do presente. Em palavras da co-fundadora Sandra Rocha: «O DR (*Diário da República*) nasceu da ideia de que não há fotos de arquivo sobre Portugal de hoje. Gostava que, mais tarde, a Kamera fosse vista como o grupo que se preocupava com o seu país e que olhava para ele, que é uma coisa muito difícil. Que quando se ouvisse falar de fotografia portuguesa dos últimos anos, inevitavelmente,

[80] Informações adaptadas de uma notícia da revista Única, do *Expresso*, edição de 21 de abril de 2001.

se tivesse de passar pelo nosso arquivo. Não é muito difícil que se assim seja porque não há mais nada. Não é que o nosso arquivo seja brilhante. É um bocado triste.» Apesar do ponto final da Kameraphoto, a 3 de outubro de 2014, o coletivo continua a realizar este documento histórico e social.

A vontade de documentar a realidade da pandemia Covid-19 também juntou 119 fotógrafos portugueses, que, desde março até junho de 2020, todos os dias publicaram fotografias sobre o tema no Instagram, no projeto EverydayCovid[81]. Pensado inicialmente por Miguel A. Lopes, da agência Lusa, e pelo fotojornalista Gonçalo Borges Dias, depressa a ideia envolveu dezenas de outros fotógrafos, incluindo não profissionais, atraídos pela possibilidade de participar num registo único na História, pelo menos, para a fotografia. O Instagram revelou-se a montra perfeita para acolher mais fotografias do que aquelas que a imprensa poderia comportar, mostrando como o país, de norte a sul, nos espaços exteriores, públicos ou íntimos, reagia à Covid-19. "Como fotojornalista e ao ver o que acontecia no mundo por causa do coronavírus e a situação a alastrar-se a Portugal, senti-me na obrigação de documentar essa realidade. A última pandemia foi há cem anos e não existe praticamente registos fotográficos desse momento", sublinha Miguel A. Lopes. Assumindo a natureza transmédia, o projeto foi apresentado na exposição "Diário de uma Pandemia", em 2020, com o apoio da Associação CC11, dedicada à promoção da fotografia, e mais tarde publicado em livro. A mostra esteve, inclusive, patente em diversos espaços do país. No início de 2022, o EverydayCovid estava cristalizado com 648 publicações e 18 mil seguidores, na conta do instagram.

[81] https://www.instagram.com/everydaycovid/?hl=pt

PARTE II

CAPÍTULO III

BREVE HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

DA CÂMARA ESCURA AO DIGITAL

A história da fotografia é o reflexo das transformações culturais e sociais que se viveram ao longo dos tempos, sempre escoltadas por uma intenção de controlo político da experiência do observador. Certas inovações fotográficas só foram possíveis porque, nas mais diversas áreas em que a sociedade opera, a fotografia precisou de continuar a preencher algumas lacunas de conhecimento e de validação da experiência que só o visível permite. Da materialização, com o aparecimento do daguerreótipo e do talbótipo, dos princípios da câmara escura e das máquinas de desenhar utilizadas entre o século XIV e XVIII até à fotografia digital da sociedade hipermoderna (Lipovetsky e Serroy, 2007), o processo fotográfico é o resultado de uma longa viagem acidentada, mas nunca acidental através de experimentações, pesquisas e invenções – algumas falhadas, outras aperfeiçoadas.

Conhecer essa viagem de quase 200 anos, com paragens várias para uma contextualização social e política, é essencial para compreender algumas questões fundamentais sobre o significado e a importância da fotografia, no mundo e, especificamente, em Portugal. Este capítulo arrisca cruzar alguns dados históricos conhecidos e reunidos nestas páginas com os primeiros ecos nacionais de uma técnica nova, apresentada como uma das maiores descobertas de sempre pelos entusiastas da imagem, que acreditavam no poder das máquinas para estimular o progresso social. A mesma descoberta para a qual contribuíram, em épocas anteriores e em níveis distintos, muitos investigadores, como Girolamo

Cardamo, Giovani Baptista Della Porta, Schultze, Carl Wilhelm Scheele, Johannes Kepler, Thomas Wedwood e, entre outros, Humphry Davy.

A fotografia antes da sua era

Os princípios da câmara escura foram, pela primeira vez, mencionados na Antiguidade pelo filósofo chinês Mo Ti (470-391 a.C.), por Aristóteles (384-322 a.C) e, mais tarde, pelo matemático árabe Ibn Al-Haytham (d.C. 965-1039), que escreveu sobre a câmara escura, numa sociedade que proibia as imagens, ao contrário da sociedade sedenta de visualidade da Europa do Renascimento.

O desejo de representação do real e de materialização da experiência acompanhou todo o Renascimento – «época berço da arte» (Debray, 2000: 209) –, tornando possível a invenção da câmara escura, que aplicou os princípios descritos por Da Vinci[82] à possibilidade de observar os movimentos solares e de os poder desenhar. Se estivermos fechados num quarto escuro, em que a única ligação ao exterior é um pequeno orifício, podemos observar que os raios de sol entram por essa abertura e projetam a imagem invertida do objeto que se encontra no exterior, na parede branca onde a luz incide.

Em 1435, o arquiteto e teórico da arte genovês Leon Battista Alberti utilizou a câmara escura para desenhar. No início do século XVI, Albrecht Dürer, baseado nos escritos sobre os seus antecessores, também recorreu a este engenho para preparar os seus trabalhos de pintura, ilustração e xilografias. O sistema da câmara escura foi aperfeiçoado durante o Renascimento. Diminui-se o tamanho da entrada de luz, na tentativa de conferir nitidez à imagem, mas esta escurecia e tornava-se impercetível. Era necessário diminuir as grandes dimensões do engenho, que dificultavam o transporte, e aproximar a imagem projetada do real, o que só seria possível abandonando o sistema pinhole sem objetivas.

[82] Ao observar um eclipse parcial, Leonardo Da Vinci constatou que a imagem do Sol era projetada no solo em forma de meia-lua quando os raios passam por um pequeno orifício entre as folhas. Quando menor fosse a entrada de luz, mais nítida era a imagem refletida. Este fenómeno físico, sobre o qual Da Vinci escreveu no *Codex Atlanticus*, em 1515, é o princípio de uma constante inquietação pela descoberta de um engenho que tornasse possível gravar a imagem sem ser necessário desenhá-la.

Com o intuito de melhorar a visão, em 1550, o milanês Girolamo Cardano juntou a este engenho um disco de cristal, considerada a primeira lente[83]. Oito anos depois, o cientista napolitano Giambattista della Porta publicou, em *Magia Naturalis (A Magia Natural)*, uma descrição detalhada da câmara escura e de quanto este artefacto podia ser útil. O livro foi um êxito popular. Em apenas dez anos, foi editado cinco vezes em latim, além das traduções para francês, inglês, espanhol, italiano, holandês, entre outras línguas. A obra demonstra que, se tomarmos as operações certas, qualquer um, seja filósofo, cientista ou mágico, pode assumir o controlo da sua experiência:

> *O livro Della Porta parece realmente um compêndio de todos os saberes do mundo, uma forma de "imagem" duplicada do mundo, como refere Foucault, sob a forma de livro. Uma miniatura que pondo o livro debaixo, põe o mundo à beira da mão como uma espécie de mathesis destinada à prática universalis. Mas, curiosamente, a pergunta a que Della Porta responde não é a que pede por um mundo visível, tornado transparente e a experimentar de forma regular. Ele responde ao pedido por um mundo a experimentar de forma extraordinária: "Como causar sonhos?"; "Uma mulher desflorada tornada virgem novamente"; "Que barulhos enganam os pássaros?". A leitura da sequência de capítulos indica-nos que não há nenhuma tentativa para fugir das ilusões para explicar fenómenos que parecem mágicos com razões naturais. Pelo contrário, procura-se divulgar que, através da ciência, se pode passar para o "outro lado do espelho", passando a viver a experiência permanentemente no mundo da ilusão e da fantasia* (Godinho, 2004: 436).

Desde o Renascimento até à data da invenção da fotografia, no século XIX, inúmeras figuras da ciência estiveram envolvidas na tentativa de descobrir equipamentos que aproximassem a imagem projetada o mais possível da visão humana. Alguns exemplos relevantes na aproximação da câmara escura à fotográfica foi a tenda portátil que rodava sobre si

[83] A lente biconvexa colocada junto ao orifício proposta por Cardano faz com que se obtenha uma imagem clara graças à capacidade de refração do vidro, que torna convergentes os raios luminosos refletidos pelo objeto.

mesma como um moinho de vento, criada pelo astrónomo e matemático Johannes Kepler (1571-1630) ou a câmara equipada de espelhos para dirigirem a imagem projetada, apresentada, em 1685, pelo alemão Johann Zahn. Os esforços da ciência, sobretudo da astrofísica, para tornar mais prática a câmara escura nunca cessaram. No século XVIII, a grande caixa mágica tornou-se móvel, mais pequena e facilmente manejável. Neste período, assistiu-se à moda dos perfis e das silhuetas, sobretudo, em França e Inglaterra. Graças à luz, os perfis eram projetados no papel e depois desenhados.

A aspiração maior ainda estava por concretizar: fixar o visível sem ser necessário decalcar os reflexos com a ajuda de um lápis. Em 1727, Henrich Schultze descobriu que certos materiais, nomeadamente, os sais de prata, são sensíveis à luz e escurecem quando expostos à luminosidade. Cinquenta anos volvidos, Johann Heinrich Scheele confirmou, nas suas experiências, que o nitrato de prata é mais reativo às radiações azul e UV. No princípio do séc. XIX, o cientista Thomas Wedwood (1771--1805), em colaboração com Humphry Davy (1778 -1829), dedicou horas de trabalho a investigar os processos de exposição da luz, procurando associar a sensibilidade dos sais de prata à utilização de uma câmara escura, com o objetivo de obter uma imagem fotográfica. Os dois químicos conceberam "Desenhos da Natureza", copiando gravuras sobre papel aguarela sensibilizado com nitrato de prata. Sem um fixador eficiente para a câmara escura, os investigadores não conseguiram registar as imagens. As várias experiências óticas e químicas desencontraram--se, adiando a invenção da fotografia por mais alguns anos.

Alguns pioneiros do registo fotográfico

Nascida para acompanhar os fenómenos da sociedade industrial, não deixa de ser irónico que a fotografia, oficializada por Daguerre, a 19 de agosto de 1839, junto da Academia das Ciências e da Câmara de Paris, tenha emergido a uma velocidade oposta ao frenesim para o qual avançava a sociedade das grandes metrópoles europeias. Gerada nos laboratórios de uma casa da província francesa, em Chalon-sur-Saône, a fotografia nasceu da paixão do nobre Nicéphore Niépce (1765-1833),

que se encontrava refugiado na tranquilidade do campo, pela física e pela química. Filho de um advogado conselheiro do rei Luís V, Niépce passou anos da sua vida e gastou toda a fortuna da família a tentar descobrir um processo químico de fixação permanente da imagem e a conseguir o que outros investigadores falharam. Com o apoio do filho e do irmão, avançou com as pesquisas até chegar ao processo da heliografia[84]. Utilizando a câmara escura, em 1816, o investigador obteve imagens sobre papel. Faltava a inversão de negativo para positivo. Niépce precisou de vários anos de pesquisa para concretizar o sonho do homem renascentista. Fixar a imagem através da luz tornou-se uma obsessão.

Foram necessárias oito horas de exposição num dia de Verão para Niépce registar, em chapas de cobre polido revestidas com betume da judeia, a vista da janela do seu quarto, em 1826, oficialmente a primeira fotografia da História[85]. Através do ótico Charles Chevalier, a quem Niépce encomendava as objetivas e as câmaras, o pintor e cenógrafo Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), que se dedicava ao diorama, em Paris, teve conhecimento das suas experiências e entrou em contacto com o inventor. Após vários anos à procura de financiamento, Niépce cedeu à proposta do artista parisiense e criaram a associação Niépce-Daguerre, a 14 de dezembro de 1829. Daguerre prometeu aperfeiçoar a câmara escura e a heliografia. Nichéphore Niépce morreu de doença e na miséria, em julho de 1833, sem ver a luz de todo o seu esforço. Tirando proveito das dificuldades económicas em que a família

[84] No Museu Nicéphore Niépce, em Chalon-sur-Saône, no Sul de França, encontram-se depositados centenas de documentos, a maioria é correspondência com amigos e familiares, mas também anotações de laboratório e relatos confidenciais que revelam os passos das investigações que desenvolveu, as falhas, as angústias e as inquietações. No texto sobre a descrição do processo, compilado no livro *Ensaios sobre Fotografia* (org. Alan Trachtenberg, 2013: 25), Niépce descreve o processo: «A descoberta que fiz e a que dei o nome de heliografia consiste em reproduzir espontaneamente, pela acção da luz, com graduações de tons desde o negro até ao branco, as imagens recebidas na câmara escura. A luz, no seu estado de composição e de decomposição, actua quimicamente sobre os corpos. É absorvida, combina-se com eles e comunica-lhes novas propriedades. Assim, aumenta a consistência natural de alguns desses corpos, podendo, mesmo, solidificá-los, tornando-os mais ou menos insolúveis, consoante a duração e a intensidade da sua acção. Eis, em poucas palavras, o princípio da descoberta.»

[85] Marie-Loup Sougez recorda a existência de uma primeira fotografia, datada de 1822. *Natureza Morta* mostrava uma mesa posta e foi doada pelo neto de Nicéphore Niépce à Sociedade Francesa de Fotografia. A imagem, uma composição positiva em betume da Judeia, foi emprestada para uma exposição e nunca mais apareceu, pelo que *Ponto de vista da janela de Gras* é oficialmente considerada a primeira foto da História. A Sociedade conserva, no entanto, uma reprodução tirada em 1891, antes do empréstimo, e que confirma a existência desta fotografia (1996: 33).

do inventor se encontrava, Daguerre minimizou o papel de Niépce na invenção do processo de fixar imagens, através de acordos assinados com o filho, em troca de dinheiro[86].

Conhecedor do comportamento da luz, mas sem o sentido científico do nobre francês, Daguerre limitou-se a aperfeiçoar a técnica da câmara escura e a melhorar a heliografia, dando origem ao daguerreótipo. Aliando o jeito para o negócio que sempre faltou a Niépce, apesar de várias vezes ter procurado financiamento para a sua descoberta, convenceu um grupo de deputados liberais, liderado por Dominique François Arago, a propor à Câmara de Paris que o Estado comprasse a invenção da fotografia e a tornasse pública. A patente do daguerreótipo foi apresentada na Câmara de Paris, a 19 de agosto de 1839, pelo político e cientista François Arago, da Academia das Ciências. O deputado liberal, acérrimo defensor do progresso e do desenvolvimento intelectual, traçou largos elogios ao novo processo[87]. O daguerreótipo, o antepassado mais próximo da atual câmara fotográfica, sustentava todos os valores que a fação política dominante queria ostentar. «Arago, impregnado por essa convicção liberal, de que é preciso encorajar tudo aquilo que pode concorrer para o progresso, era dos que mais acentuadamente pertencia ao tipo intelectual burguês. Ele foi, portanto, o primeiro a reconhecer a extraordinária importância que a fotografia deveria assumir nas ciências, nas artes e ainda em outros domínios» (Freund, 1974: 36).

No relatório elaborado em nome da Comissão da Câmara dos Deputados, Arago anulava toda a complexidade do processo: «O daguerreótipo não envolve uma única operação que não esteja ao alcance de todos. Não exige qualquer conhecimento de desenho nem destreza manual. Se

[86] Pouco tempo depois da apresentação pública da fotografia, várias figuras surgiram em defesa do contributo de Niépce na nova invenção. Além das próprias afirmações de Charles Chevalieur, que lamentava o facto de os verdadeiros nomes da paternidade da fotografia não constarem no mérito da descoberta, outros historiadores desconfiaram de Daguerre. Quando este morreu, surgiram vários investigadores desejosos de repor a verdade quanto ao papel de Niépce na invenção da fotografia. Como conta Sougez, em *História da Fotografia*, «Victor Fouque, arquivista de Chalon-sur-Saône, foi o primeiro a apresentar claramente os factos». Ao longo de anos, vários outros historiadores, como Georges Potonniée e Raymond Lécuyer, foram decisivos na reposição da verdade.

[87] Os daguerreótipos eram obtidos através de uma chapa de cobre coberta por uma película de prata polida, sensibilizada por vapores de iodo antes da exposição. Esta era depois revelada por meio de vapores de mercúrio e fixada por ação numa solução de sal comum. Deste processo consegue-se apenas um exemplar único.

forem seguidos, passo a passo, determinados preceitos muito simples, aliás poucos, não há ninguém que não possa conseguir tão bons resultados como o próprio Dr. Daguerre[88]». Em fase de experiência, a fotografia entrava na esfera pública suscitando bastante interesse de um círculo intelectual composto por industriais, banqueiros, proprietários de fábricas e homens do Estado.

À época, surgiram várias vozes reivindicando a mesma descoberta de Louis Jacques Mandé Daguerre. Como prova que a invenção não foi um mérito exclusivo do investigador parisiense, alguns meses antes do registo da patente do daguerreótipo, já William Henry Fox Talbot[89] (1800--1877) tinha apresentado na Sociedade Royal, em Londres, em janeiro de 1839, cinco anos de pesquisas fotográficas demonstrando que começaram em 1834, ao mesmo tempo que divulgou os detalhes das investigações, em processo mais avançado do que as descobertas francesas.

William Henri Fox Talbot não foi o único a contestar a paternidade da fotografia conferida a Daguerre. Em 1839, Friedrich Gerber, cirurgião veterinário da Universidade de Berna, publicou um artigo onde garantia fixar imagens da câmara escura em papel emulsionado com sais de prata. Também em França, Hippolyte Bayard (1801-1887) reivindicou a paternidade da fotografia, com um processo que permitia obter imagens positivas e diretamente feitas sobre um papel impregnado com sais de prata. A falta de reconhecimento do Estado francês à sua descoberta levou Bayard a realizar, em 1840, um dos autoretratos mais críticos da história da fotografia, *Autoportrait en Noyé*, ("O Afogado"). A encenação da morte numa fotografia pretendia ser um manifesto político para mostrar o seu desgosto pelo Parlamento ter reconhecido a invenção de Daguerre e ignorado a sua descoberta, que prometia ser muito mais rápida e prática do que o daguerreótipo.

O inglês Talbot só avançou com o pedido de patente, em Westminster, em 1841. Mais próxima da proposta de Bayard, o seu calótipo permitia

---

[88] In *Ensaio sobre Fotografia*, org. Alan Trachtenberg, 2013: 39.

[89] No final da década de 20 do século XIX, Talbot publicou diversos artigos sobre as suas investigações em edições científicas como *Edinburgh Journal of Science* (*Some Experiments on Couloured Flame*, 1826), *Quarterly Journal Of Science* (*Monochromatic Light*, 1927) e na *Philosohical Magazine (Chemical Changes of Colour)*. Entre 1844 e 1846, quando o calótipo já era utilizado no Reino Unido, William Henry Fox Talbot publicou, em seis partes, a primeira edição fotográfica, *O Lápis do Mundo*, composto por calótipos colados à mão.

reproduzir várias cópias em papel, ao contrário da fotografia única do daguerreótipo. A imagem era ainda demasiado difusa. Em 1854, Talbot envolveu-se num processo em tribunal com o retratista La Roche, num caso relacionado com o registo de patentes. No Brasil, Hércules Florence (1804-1879) provou que já desenvolvia experiências similares às de Daguerre desde 1833, num processo que denominava de *photographie*. O *Livre de Annotations et de Premier Matériaux* descreve os métodos usados por Florence, na Vila de São Carlos, atual Campinas. O jornal português *O Recreio* reproduziu, em abril de 1841, a carta de Hércules Florence[90] publicada no *Diário do Brasil*:

> *… Há nove annos que trabalho neste novo meio de imprimir, e há mais de seis que o exercito nesta villa, tendo também desempenhado encomendas da capital e de outros pontos da provincia. É pois bem conhecida esta descoberta entre os Paulistas. Mesmo no Rio de Janeiro, algumas pessoas que teem alta representação publica, alguns distinctos artistas e negociantes bem conhecidos, estão informados de que inventei a Polygraphia…*

O entusiasmo português na invenção da fotografia

Enquanto em França Niépce concentrava esforços para desenvolver a heliografia, em Portugal, a reprodução de gravuras limitava-se à litografia[91]. Esta técnica dominou o processo de reprodução de imagem em território nacional, durante muitos anos, como provam vários apontamentos históricos, onde constam a publicação, em 1822, de um relatório sobre a litografia, no volume XVI dos *Annaes das Sciencias, das Artes e das Letras*, a abertura da Oficina Régia Lithographica (1824), da Lithographia Nacional de Santos e a Regia Oficina Lithographica (1830). Cento e catorze anos depois de a *Gazeta de Lisboa* ter introduzido a

[90] O reconhecimento deste francês radicado no Brasil aconteceu apenas quase 150 anos depois, quando Boris Kossoy publicou o livro *Hércules Florence 1833: a Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*, em 1976.

[91] O processo da litografia consiste em gravuras obtidas através de uma matriz imbuída numa tinta pastosa de cera, sabão e negro de fumo que em contacto com a água causa a repulsão da substância pastosa, permitindo fixar a imagem. Em Portugal, o pioneiro desta técnica foi o pintor Domingos António Sequeira, que não resistiu à pacatez nacional e acabou por se mudar para Paris.

primeira gravura, a 31 de agosto de 1716, a ilustração generalizou-se na imprensa nacional graças à litografia.

Sem registo de investigações nacionais conhecidas, Portugal não demorou a reagir à notícia do aparecimento do daguerreótipo. Meses antes da invenção de Daguerre ser oficialmente apresentada, *O Panorama – Jornal Litterrario e Instructivo,* da Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis, de Lisboa, na edição de 16 de fevereiro de 1839, publicou um texto sobre o meio capaz de surpreender tudo e todos de que se falava entre as elites intelectuais de Paris. Este documento[92] é citado em quase toda a bibliografia existente sobre a história da fotografia em Portugal.

> *…Eis aqui o que o senhor Arago relatou á Academia franceza de cuja é secretário: o senhor Daguerre, famigerado pintor do Diaporama, andava, largos anos havia, todo embebido em procurar alguma substancia onde a luz se pudesse imprimir, e deixar de si vestígios distinctos, que ainda depois d'ella ausente a denunciassem com todas suas modificações e circumstancias; para este fim andou batendo à porta das varias materiais e interrogando todos os corpos e invocando toda a natureza. Em tudo é a diligencia mãe de boa ventura. Encontrou ao cabo uma substancia como a que elle sonhára, tão sensível á acção imediata da luz, que esta lhe deixa os vestígios evidentes do seu contacto, desse contacto tão subtil e inapreciável. Estes vestígios ficam representados por côres que teem em cada ponto uma relação perfeita com os diversos gráus d'intensidade da mesma luz…*

A publicação de março da *Revista Litteraria*, do Porto, escreveu também sobre as descobertas de Daguerre e Talbot, ao mesmo tempo que publicou as memórias do investigador inglês sobre os ensaios que realizou até chegar ao processo fotográfico:

> *Na primavera de 1834, diz M. Talbot, comecei eu a ensaiar um methodo, que já há mais tempo eu tinha tenção de experimentar, com o intento de aplicar a um objecto útil a propriedade tão curiosa que tem o nitrato de*

[92] A leitura deste texto está disponível no arquivo digital da Hemeroteca Nacional, em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1839/N94/N94_item1/P4.html

prata de se corar quando se expõe aos raios violentos da luz do sol. Eis o que eu me propuz para aproveitar esta propriedade, que os chimicos já desde muito tempo tinhão descoberto….

A 20 de março de 1841, *O Panorama* publicou o primeiro daguerreótipo nacional com carácter informativo com uma imagem do Paço d'Ajuda, da autoria do fotógrafo amador Francisco Mocenig. Aquela que seria a primeira foto da imprensa nacional foi publicada como xilografia, como consequência dos fracos meios técnicos. No entanto, o uso da litografia e da xilogravura prolongou-se como formas clássicas de ilustração nas publicações periódicas nacionais durante muito tempo.

Em Portugal da época, as primeiras investidas na fotografia nacional foram de estrangeiros que desembarcaram e se cruzaram com o País como um ponto de passagem para o Brasil, Argentina e Oriente. No Livro *Uma História da Imagem Fotográfica em Portugal*, António Sena cita um artigo do Jornal *Bellas-Artes*, ou *Mnémosine Lusitana* que indica que «um dos primeiros foi E. Thiesson que antes de 1845 tinha daguerreotipado um bom terço da gente de Lisboa» (1998: 27). O francês concebeu a primeira coleção fotográfica de etnografia, ao daguerreotipar uma tribo de índios do Brasil, e realizou um conjunto de daguerreótipos de africanos residentes em Lisboa.

Mais do que pelas experiências da ciência, foi nas fotografias de viagens, onde aparecem retratadas as paisagens naturais, os monumentos e alguns nativos, que surgiram os primeiros daguerreótipos e calótipos, em território nacional. O retrato mais conhecido é o de Rodrigo da Fonseca, captado pelo inglês William Barclay. Os médicos Francisco Pulido e João José Simas recorreram ao daguerreótipo nas suas experiências e fotografaram o crânio de um condenado por homicídio. Outros estrangeiros passaram por Lisboa e Porto, como Guglichni, Blackwood, Poirier, Chambard e Thair, mas mantiveram-se pouco tempo no País. Madame Fritz foi um caso raro de alguém que se dedicou à fotografia, entre 1843-44, em Portugal. Como escreve Sena, «encontraremos esta família Fritz, mais tarde, em 1854, ligada a importantes estúdios em Lisboa e Porto» (*Idem, ibidem*). Anos depois, o estúdio Fritz, no Porto, deu lugar à famosa Casa Biel, que partilhou o mercado da Invicta com as casas Photografia União e Photografia Moderna. Na história da

fotografia, figura o nome de alguns retratistas, pintores, arquitetos e interessados portugueses dedicados à litografia, mas são os estrangeiros, como Metrass ou Barclays, quem mais se evidenciam.

Nos salões das duas maiores cidades portuguesas, o assunto era comentado, mas a fotografia não era vista com bons olhos entre o meio cultural. A daguerreotipia não merecia apreço artístico. Era mais encarada como uma atividade para nobres endinheirados se entreterem e gastarem dinheiro do que como uma forma possível de criatividade[93]. Em 1849, a Exposição Industrial de Lisboa exibiu os primeiros daguerreótipos, embora apenas chamassem a atenção pela curiosidade sobre o novo e não tivessem ainda um valor prático. É provável que essa falta de reconhecimento tivesse contribuído para o seu abandono e o desalento por parte de eventuais artistas-fotógrafos, entre os quais o próprio Metrass. Não será de rejeitar, no entanto, num país de vistas curtas, a possibilidade de Metrass ter continuado a praticar a daguerreotipia como amador (Sena, 1998: 33).

A profissionalização da daguerreotipia enquanto técnica de retrato humano e de paisagem acelerou-se. Nas décadas de 50 e 60, do século XIX, os daguerreotipistas-retratistas espalharam-se um pouco por todo o país. O polaco Wenceslau Cifka, o médico belga Henry Burnay e João Paulo Cordeiro Júnior eram alguns dos nomes que se entregavam com paixão à daguerreotipia. Algumas tomadas de vista do Porto desta altura têm a assinatura de João Ribeiro e Miguel Novaes.

À semelhança do que aconteceu na maioria dos congéneres europeus que aderiram ao engenho de Daguerre, em Portugal, os calotipistas eram raros e, na maioria, tratava-se de ingleses estabelecidos no País. A vantagem do daguerreótipo sobre o talbótipo poderá ser explicada pelo facto de a invenção francesa permitir que as chapas se conservassem por mais tempo até à revelação, enquanto no calótipo a validade era menor. Em

[93] A ideia de que a fotografia era meramente um *hobby* das classes abastadas imperou em Portugal por muitos anos. Não é por acaso que, em 1899, entre os 52 fotógrafos que integraram a Primeira Exposição de Amadores Fotográficos se encontrava o rei D. Carlos, a sua mãe, D. Maria Pia, o Infante D. Afonso, o médico bacteriologista Aníbal Bettencourt, que usava a daguerreotipia como auxiliar de investigação, o ator Eduardo Brasão, que apresentava imagens da atriz Rosa Damasceno, ou Aurélio da Paz dos Reis. As próprias associações ligadas à fotografia amadora eram lideradas por figuras relevantes na sociedade portuguesa. Criada em 1895, a Academia Portuguesa dos Amadores Photographicos era presidida pelo príncipe D. Carlos e António Augusto de Aguiar.

tempos onde as estradas ou caminhos de terra batida deixavam muito a desejar, era normal que a possibilidade de guardar as chapas por mais tempo fosse essencial. Nesta altura, já eram conhecidas várias casas comerciais em território nacional, em especial em Lisboa e no Porto, que usavam o colódio húmido.

Além da obra do Barão de Forrester, no Douro, entre 1854 e 1857, existem apenas calótipos tipográficos de Frederick Flower[94], de Domingos Pinto Faria, no Norte, e de José Nunes da Silveira, em Lisboa. A proximidade a artistas, nomeadamente a Joseph James Forrester, um inglês apaixonado pelo Douro vinhateiro, levaram Flower a interessar-se por fotografia. Entre 1853 e 1858, assinou alguns dos calótipos mais conhecidos da época, em especial da zona do Porto e Vila Nova de Gaia. Segundo António Sena, o médico inglês Claudius Galen Wheelhouse, de passagem por Lisboa, em 1849, fez um calótipo do mosteiro dos Jerónimos. Em 1846, é de assinalar, na Madeira, as primeiras experiências fotográficas desenvolvidas por Vicente Gomes da Silva[95], fundador da célebre casa Photographia Vicente[96].

Graças à fortuna de família com origens na Beira Baixa, que lhe possibilitou investir no desenvolvimento e divulgação da fotografia no País, Carlos Relvas (1838-1894), lavrador abastado, construiu na terra natal, Golegã, o mais moderno estúdio de fotografia europeu, em 1876, apesar de sempre se ter assumido amador.[97] Abrigo das centenas de imagens legadas, este espaço é hoje herança do início da história da fotografia em Portugal. Pelo estúdio de Carlos Relvas[98] passou a sociedade aristocrata da região, mas muitos camponeses a quem ele convidava para captar a

[94] Nascido na Escócia, Frederick Flower (1815-1889) mudou-se para o Porto, em 1844, para trabalhar na firma Smith Woodhouse & Company.

[95] Bisavô de Vicente Jorge Silva, fundador do jornal *Público*.

[96] Na Madeira, onde viveu à época uma comunidade inglesa influente, há ainda registo da presença de um anúncio publicado no jornal *O Defensor*, nas edições de 23 de janeiro e de 1 de maio de 1847, a divulgar a presença de dois retratistas ingleses, Leanly e Seweles.

[97] Erguido de ferro e vidro e com diversas salas para o tratamento de materiais sensíveis, em 2003, a Câmara Municipal da Golegã recuperou o edifício e conservou-o como Museu Casa-Estúdio Carlos Relvas, contando com o empenho de várias figuras ligadas à fotografia, como o já falecido José Luís Madeira.

[98] Também foi Carlos Relvas quem, juntamente com Alberto de Oliveira, criou o Grémio Portuguez d'Amadores Photographicos, em 1890, na Rua Ivens, que publicou um boletim especializado durante dois anos.

sua expressão. As paisagens da lezíria ribatejana, a ruralidade e os diferentes perfis da sociedade da segunda metade do século XIX encontram-se eternizados nos álbuns de fotografia do museu da Golegã.

Na mesma época, as fotografias e as publicações fotográficas do comerciante, industrial e editor alemão Emílio Biel (1838-1915) documentam a construção do caminho-de-ferro em território nacional (1885), do Porto de Leixões (1884-1892), em Matosinhos, os monumentos portugueses, a arquitetura, as grandes obras de engenharia e, entre outras realidades, os hábitos e os costumes das populações do Porto, Trás-os-Montes, Alto Douro e Minho. Se Carlos Relvas foi quem introduziu o processo da fototipia em Portugal – mérito também reivindicado por José Júlio Bettencourt Rodrigues[99] –, Biel foi o responsável pela industrialização do processo[100] em Portugal, depois de ter aprendido a técnica.

Nascido em Amberg, na Baviera, em 1838, o industrial alemão veio para Lisboa com apenas 19 anos para trabalhar na fábrica Henrique Schalk. Aos 22 anos, mudou-se para o Porto para ser responsável da mesma firma, mas depressa se estabeleceu por conta própria e se dedicou a vários negócios e funções paralelos, entre os quais a edição de livros[101]. Em 1864, fundou a fábrica de botões, na rua da Alegria. Entre 1873 e 1874[102], Emílio Biel adquiriu a famosa Casa de Joaquim Fritz, no n.º122 da rua da Almada, no Porto, para apostar fortemente nesta atividade ao fundar a E. Biel & C.ª, instalada no Palácio do Bulhão e que publicou álbuns de notável qualidade obtidos através a fototipia. Impulsionador

[99] Formado na Universidade de Coimbra, com um bacharelato em Matemática e Filosofia, José Júlio Bettencourt Rodrigues (1843-1893) foi responsável pela *Secção Photográfica da Direcção-Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topographicos, Hydrographicos e Geologicos do Reino*, mais tarde denominado Secção Artística, entre 1872 e 1879, e diretor nacional da fábrica da tinta de impressão, em 1872. Foi sócio fundador da Sociedade de Geografia de Lisboa, sócio da Academia das Ciência de Lisboa e, desde 1875, membro da *Societé Française de Photographie*. Quando Carlos Relvas se apresentou como responsável pela introdução da fototipia em Portugal, José Júlio Bettencourt Rodrigues garantiu em público já antes, em 1874, ter realizado vários ensaios usando este processo de impressão.

[100] A fototipia é um processo de impressão fotomecânico que permite imprimir muitas provas a partir da mesma matriz, com excelente detalhe de meios-tons.

[101] A primeira edição que utilizou este processo foi *Os Lusíadas*, publicada para assinalar o tricentenário da morte de Camões.

[102] Existe incerteza sobre o ano exato de aquisição da Casa Fritz por Biel. A data que consta nesta investigação surge indicada no *site* do Centro Português de Fotografia (http://digitarq.cpf.dgarq.gov.pt/)

do progresso[103] na região Norte, na sua obra também figura um dos livros mais importantes para a fotografia nacional, *A Arte e a Natureza em Portugal*, onde surgem publicadas mais de três centenas de imagens com uma qualidade singular para a época[104], resultado das suas viagens pelo País[105]. Emílio Biel tornou-se também colaborador fotográfico de dois dos títulos mais importantes da época: a *Illustração Portugueza* e a revista ilustrada *Branco e Negro* (1896 -1898). É através destas publicações que hoje podemos conhecer a etnografia portuguesa de Norte a Sul, as movimentações das figuras reais e da nobreza e muitos acontecimentos que marcaram o final do século XIX.

Muitos dos trabalhos produzidos no espaço da fotografia portuense extraviaram-se quando a Casa Biel foi vendida, após a expropriação de todos os bens à família, nos primeiros anos da Primeira Guerra Mundial, em 1916. Biel ausentou-se de Portugal, em 1914, e morreu um ano depois. Como refere Sena, «Cunha Moraes e Fernando Brütt ainda tentam prolongar a actividade da Casa Biel. Em 1906, teriam 103.000 clichés. Cunha Moraes adquire, em hasta pública, a Secção de Publicações e Fernando Brutt a Secção de Artes Gráficas, «mas sem resultados rentáveis» (1998: 174). As fototipias publicadas após o período Biel passam a ser assinadas F. Brutt & Moraes, mas a doença de Moraes leva ao abandono do projeto.

Os avanços da fotografia entre a ciência e a arte

O daguerreótipo e o talbótipo conviveram no mercado da fotografia até por volta dos anos 50 do século XIX. Embora o engenho inglês tivesse a vantagem de ser mais económico, foi o daguerreótipo que dominou a cena fotográfica durante estas décadas na Europa, à exceção do Reino

[103] Entre as contribuições de Emílio Biel para o progresso do País estão, entre outras, a introdução da luz elétrica no Porto e Vila Real. Foi também Biel que levou o telefone para a Invicta. Foi ainda administrador das Águas do Gêres e conduziu o primeiro carro elétrico entre a Batalha e as Devesas.

[104] Emílio Biel é ainda autor e editor de alguns dos mais importantes álbuns da fotografia nacional de oitocentos, como *Caminho de Ferro do Douro*, *O Minho e as suas Culturas, O Douro,* de Manuel Monteiro, em 1911, *Principaes Quintas, Navegação, Cultura e Costumes* e, entre outros, a *Arte Religiosa em Portugal.*

[105] O espólio de Emílio Biel encontra-se na posse do Arquivo Histórico Municipal do Porto.

Unido. Inicialmente, apenas os autores da invenção e o seu círculo de amigos tinham acesso ao aparelho, depois passou a alimentar a curiosidade de nobres abastados e das elites com meios financeiros para o adquirirem, mas com as revoluções sociais depressa se transformou no "retrato" da burguesia, ávida de eternizar a imagem. Em Paris da época, não havia família burguesa que prescindisse de ter o retrato de família, por mais incómodo que a técnica se mostrasse[106].

O Homem passou a acreditar na imagem técnica com a mesma veemência com que acreditava no seu olhar. A fotografia, registo mecânico da alquimia da luz, realizou o sonho antigo de captar o mundo o mais próximo do olhar humano; o espelho eterno de uma realidade. E essa aproximação que se acreditava exata ao real seduziu a sociedade, que começou a preferir a fotografia à pintura. Os artistas zangaram-se. Com que direito um dispositivo mecânico, mais rentável e veloz, mas desprovido de sentido artístico, se tornou preferido à pintura ao ponto de comprometer a sua sobrevivência? Crítico da burguesia e opositor das ideias democráticas que proliferavam, Baudelaire censurava a falta de gosto das massas e acreditava que a fotografia seria uma forma de «espalhar pelo povo a aversão pela história da pintura, cometendo assim um duplo sacrilégio, insultando ao mesmo tempo a divina pintura e a arte sublime do comediante» (citado por Freund, 1974: 85). Recorde-se que no salão de 1859, o poeta francês afirmou que a fotografia teria de limitar-se a ser «serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas».

Reagindo à apresentação pública do daguerreótipo, em 1839, o pintor Paul Daroche chegou a profetizar: «A partir de hoje, a pintura está morta.» As previsões de Da Roche não se concretizaram, naturalmente. No século XXI, a pintura continua a ser uma das formas de expressão mais legítimas do mundo da arte, num convívio que se tornou relativamente pacífico com a fotografia, que é considerada a sua «mais democrática» representante.

Durante toda a segunda metade do século XIX, a função primordial da fotografia foi a de ser uma ferramenta ao serviço da ciência na divulgação

[106] O tempo de exposição para obter um retrato era muito longo. O retrato era um exercício de paciência que obrigava as pessoas a permanecer em poses estáticas de 30 minutos. Em pouco tempo, passou de meia hora para 75 segundos e, finalmente, para 30.

de lugares e culturas distantes, alimentando o fascínio pelo exótico, pelo pitoresco, pela expansão colonial e pela possibilidade de viajar, sempre na tentativa de tornar visível o inacessível. Astrólogos utilizaram a fotografia para legitimar publicamente as suas descobertas. O professor John William Draper obteve, em 1840, a primeira fotografia da Lua. Dois anos depois, Louis Fizeau e Leon Foucault fotografaram o Sol.

As técnicas do calótipo e da impressão em papel foram aperfeiçoadas. O inglês Frederick Scott Archer desenvolveu uma nova invenção que revolucionaria a fotografia: o colódio húmido[107] (1847), que possibilitaria a reprodução. Através deste processo, Archer e Peter W. Fry criaram o ambrótipo, método que emprega negativos de vidro de colódio húmido, sub expostos e montados sobre fundo negro para produzir o efeito visual de positivos. Esta fórmula foi mais tarde aperfeiçoada por James Ambrose Cutting. Muito aplicada no retrato e em expedições, o principal problema do processo continuava a ser a falta de carácter prático dos laboratórios móveis. O fotógrafo tinha de transportar câmaras, objetivas, produtos químicos, chapas de vidro, água destilada em quantidade, recipientes graduados, cuvetes, etc. O material superava os 50 quilos.

As imagens trazidas das primeiras viagens fotográficas aproximaram o mundo e as culturas consideradas distantes do olhar ocidental. Entre os viajantes, destacou-se o inglês Francis Frith (1822-1898)[108], que, entre 1856 e 1860, encetou um conjunto de viagens pelo Médio-Oriente (Vale do Nilo, Egito, Palestina, Síria, entre outras), transportando câmaras pesadas de grande formato (16"x20"), do qual reuniu cerca de 200 mil fotografias. Por esta altura, também tiveram lugar as primeiras exposições.

[107] O colódio húmido, técnica usada entre 1850 e 1880, permitia imprimir muitas cópias em papel fotográfico, a partir do mesmo original. Como as placas de colódio húmido têm maior sensibilidade à luz, possibilitava a aproximação à imagem instantânea, com uma exposição 15 vezes inferior à do daguerreótipo. Apesar do êxito do processo, Archer, escultor e fotógrafo, não tirou proveitos da sua descoberta, que morreu jovem e na miséria, em março de 1851, depois dos investigadores Fry e Bingham reivindicarem a prioridade do uso do produto (Sougez, 1996: 105).

[108] Em 1860, Francis Frith fundou a maior firma de impressão do mundo, a F. Frith & Company, em Liverpool, Inglaterra. A empresa sobreviveu até 1968. Como escreve Maria do Carmo Serén, no artigo *A Doença de Viajar*, Frith distribuiu encomendas de viagens fotográficas a diversas publicações que englobam países europeus, incluindo Portugal. O álbum de Frith é um dos documentos mais importantes da fotografia de viagens. Publicado por esta firma, o trabalho do galês Napper sobre a Pensínsula Ibérica é dos legados documentais mais significativos do século XIX. Algumas das fotografias mais bem concebidas das vistas do Porto e Vila Nova de Gaia são da sua autoria.

Graças às fotografias e à sua capacidade de ser documento de uma época, ainda hoje estas realidades distantes nos são reconhecíveis.

A fotografia não parou de evoluir. Era necessário tornar o tempo de exposição e a revelação menores, assim como encontrar aparelhos fotográficos mais fáceis de transportar. Se em estúdio era simples trabalhar com o processo do colódio húmido, o mesmo não acontecia quanto se fotografava no exterior. Criou-se o gelatinobrometo[109], que funcionava em chapa seca, sem que fosse necessário revelar de imediato as imagens. A fotografia também era valorizada por inúmeras revistas que, cada vez mais, a incluíam como ilustrações. Ainda durante a primeira metade do século XIX, a fotografia alcançou mais precisão, menor tempo de exposição, menor preço, maior facilidade de reprodução e qualidade.

A ciência serviu-se da fotografia como uma prova irrefutável, o espelho do real; a arte adotou-a como um "bloco de apontamentos" e a sociedade como um instrumento de afirmação social através do retrato. Nesta altura, o relevante era a natureza técnica da fotografia. O dispositivo suscitava muito interesse entre as elites, mas os pintores recusavam-se a considerar a fotografia como uma linguagem da arte e usavam-na como mero instrumento de estudo, sob o argumento da sua reprodutibilidade.

Na obra *Fotografia e Sociedade*, Gisèle Freund (1974: 91) refere que, na França de 1860, não existia nenhuma lei especial que protegesse a fotografia. A Sociedade Francesa de Fotografia, que lutava desde 1857 para que a fotografia participasse no Salão de Belas-Artes, demorou dois a conseguir a sua integração, mas ainda lhe foi concedido um espaço à parte. Pintores, fotógrafos e homens de letras confrontavam-se na polémica sobre se a fotografia deveria ter ou não valor artístico. A decisão tinha de estar do lado dos tribunais. Como conta Freund, em 1862 e depois de tanta controvérsia, o Tribunal da Segunda Instância de Paris reconheceu o valor artístico da fotografia, após queixa de Mayer e de Pierson contra os concorrentes Bethéder e Schwabbe, que tinham vendido falsificações dos seus retratos. Deu razão aos queixosos, considerando que «as representações fotográficas não deveriam ser tidas, necessariamente, como destituídas de

[109] Com chapas mais sensíveis à luz do que as de colódio húmido e mais resistentes que as de colódio seco, o gelatinobrometo é um processo fotográfico à base de chapas de gelatina e sais de brometo de prata usado primeiramente em chapa de vidro e, mais tarde, em película.

carácter artístico» (*idem, ibidem*). A decisão jurídica desencadeou um manifesto assinado por vários pintores para impedir que a fotografia conquistasse o estatuto de arte. Os retratos de Nadar[110] provaram ser irrecusável o reconhecimento do génio artístico a alguns fotógrafos[111].

Os grandes formatos que encareciam a atividade e a tornavam inacessível continuavam a ser um dos problemas da fotografia. Se Nadar se afirmou no retrato de figuras influentes da sociedade francesa, foi André Adolphe Eugène Disderi (1819-1889) que teve o mérito de aproximar a fotografia das classes menos abastadas. Criou o retrato cartão-de-visita, em formato reduzido, e substituiu a placa metálica por negativos de vidro. Em 1854, Disderi realizou um cliché e dez cópias por 20 francos, serviço que até à data custava 50 a 100 dólares por uma única fotografia. A partir do momento em que Napoleão III foi retratado no seu estúdio, o estabelecimento fotográfico tornou-se o mais importante da Europa. Em 1862[112], Disderi publicou *Esthetique de la Photografie*, onde definiu as qualidades estéticas de uma boa fotografia. Disderi registou a patente do cartão-de-visita, dois anos depois.

A fotografia assistiu a ciência, a arte e a sociedade, com a missão de ser o observatório de mundos e de culturas longínquos[113]. Nasceu da

---

[110] Gaspar Félix Tournachon, conhecido por Nadar, foi desde o início uma figura proeminente da fotografia francesa. Nascido em Paris, em 1820, era presença assídua na vida boémia da capital francesa e mantinha várias amizades com políticos influentes. Filho de monárquicos, Nadar foi um republicano convicto e simpatizante da Revolução de 1848. Como conta Sougez, em *História da Fotografia*, numa fase de aperto financeiro, o escritor Eugène Chavette convenceu-o a comprar uma câmara, com a qual se iniciou nos retratos das celebridades de Paris. Aventureiro e experimentalista, também são da sua autoria as primeiras imagens fotográficas aéreas. Em 1853, Nadar comprou, com o seu irmão Adrien, um estúdio fotográfico, no número 11 da rua de Saint-Lazare, que ficou conhecido como Saint-Nadar, por causa da afluência ao seu estúdio. Depois da disputa com o seu irmão pelo direiro ao uso do nome Nadar, mudou-se para o Boulevard des Capucines, local de encontro de intelectuais e de gente influente. O maior espólio de retratos de Paris da época pertence a Nadar.

[111] Gustave Le Gray, Étienne Carjat, David Octavius Hill, Robert Adamson, Thomas Keith e, entre outros, Benjamin Bracknel Turner demonstravam que a fotografia também exigia um sentido artístico equiparável à pintura.

[112] No mesmo ano, Joaquim A. Bentes editou o *Tratado Theórico e Prático de Photographia*, em Portugal. Mais tarde, também publicou o *Manual da Photographia* (1864).

[113] Um dos pioneiros da fotografia de viagem foi John Thompson (1837-1921), fotógrafo e etnógrafo escocês que fotografou, pela primeira vez, o faroeste, experiência que repetiu ao longo da sua vida. Fotografou ainda Singapura, Saigão, China, entre outras realidades de continentes longínquos. Estaleceu-se em Londres, onde instalou um estúdio fotográfico. Morreu aos 84 anos, depois de muitas fotografias e de vastas horas de investigação. Foi eleito membro da *Royal Photographic Association* e da *Royal Geographic Society*.

ideia de documento da verdade, que valoriza o *logos* e prescinde do *pathos*, numa sociedade que abandonou os processos artesanais de produção a caminho da industrialização. Ao longo de anos, a fotografia foi apenas o resultado de uma alquimia da luz que a ciência revelou. Na arte, como aponta Amar (2001: 66), alguns criadores utilizavam a fotografia para ajudar a construir a sua obra, transformado a visão e o enquadramento da pintura. Delacroix, Degas ou, entre outros, Toulosse--Lautrec inspiraram-se na profundidade de campo e nos enquadramentos fotográficos. Apesar de se ter tornado membro da primeira sociedade fotográfica e recorrer à fotografia, Delacroix considerava, contudo, que a fotografia não poderia compreender o espírito do homem como a pintura. Rouillè sublinha que Delacroix acreditava na ideia de que «o fotógrafo 'tira', a pintura compõe; a tela é uma totalidade, a fotografia é apenas um fragmento…» (2006: 242).

Em contraponto aos pintores para quem a fotografia era um instrumento auxiliar, cada vez mais artistas abandonavam a pintura para utilizar a fotografia como uma linguagem com expressão artística e não apenas uma representação do real. Criadores de toda a Europa, como Julia Margaret Cameron, David Octavius Hill, Peter Henry Emerson, Robert Demachy, Constant Puyo, Hugo Henneberg, Oscar Rejlander e, entre outros, Richard Polak singraram no picturalismo, corrente artística que trabalhava a fotografia em laboratório para a aproximar da estética da pintura da época. Como descreve Sougez, «insistiam na importância da educação do olhar e procurava-se a harmonia das linhas, dos volumes e dos planos pela simplificação do tema, desprovido de pormenores e de nitidez (1996: 153). Em 1904, nasceu uma sociedade de fotógrafos picturalistas que repetia os mesmos temas que inspiraram os criadores desde o Renascimento: nus, retratos de bustos e paisagens naturais, marinhas ou urbanas.

O nome mais emblemático desta corrente fotográfica é Alfred Stieglitz (1864-1846), um engenheiro que abandonou a profissão para se dedicar à fotografia e à pintura, que com o seu talento e hiperatividade na criação de iniciativas conquistou a admiração dos círculos ligados à arte, que pela primeira vez olharam para a fotografia como uma nova expressão artística. Sempre muito influenciado pelo impressionismo, Stieglitz fundou a associação *Photo Secession* e a revista *Camera Work*, que dirigiu até 1917. Durante os 15 anos de existência, a *Camera Work* publicou

as mais importantes fotografias da época, assinadas por Gertrude Käsebier, Clarence H. White, Alvin Langdon Coburn, Frank Eugene, Edward Steichen, Charles Sheeler, Alvin Langdon Coburn, Henry Emerson e Paul Strand.

Retratista, fotógrafo de moda da *Vogue* e experimentalista em todos os géneros de fotografia, Edward Steichen assumiu a direção de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, onde criou *The Family of Man*[114] (1954). Durante o período que se manteve à frente do MoMa, até 1962, Edward Steichen elevou a fotografia ao estatuto de arte, só equiparável com Man Ray, um dos nomes mais importantes do movimento vanguardista da década de 20. No texto «Ontologia da Imagem», André Bazin escreve:

> *A fotografia, acabando o barroco, libertou as artes plásticas da sua obsessão da semelhança. Porque a pintura, no fundo, se esforça em vão para nos fazer acreditar, sendo essa ilusão suficiente à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem, definitivamente na sua essência, a obsessão do realismo (…) Liberto do complexo da semelhança, o pintor moderno – de que Picasso é hoje o mito – abandona-o ao povo, que o identifica doravante à fotografia, por um lado, e à fotografia que se aplica, por outro…* (1945: 11-19).

Ultrapassado o picturalismo e o complexo dos fotógrafos em querer imitar a pintura, o próprio Stieglitz, Strand e Steichen apostaram na *straight photography*, que dominou o universo da arte fotográfica até às décadas de 50 e 60 do século XX. A nova corrente da fotografia pura tinha em Edward Weston (1886-1958) um dos mais notáveis seguidores. Impressionado pela estética das artes industriais, fotografou fábricas e objetos manufaturados. Em palavras de Weston, «só uma prova tecnicamente perfeita, tirada de um negativo tecnicamente perfeito, pode, a meus olhos, ter valor intelectual ou capacidade emocional». Weston influenciou de tal forma a cena artística nos Estados Unidos que, em 1932, um conjunto de fotógrafos criou o Grupo f/64, fiel à ideia de

[114] *The Family of Man* foi uma das maiores exposições jamais realizadas: 503 fotografias, de 273 fotógrafos, oriundos de 68 países; recebeu nove milhões de visitantes e circulou por 38 estados.

fotografia enquanto arte pura[115], onde se inclui Edward Weston, Ansel Adams, Immogen Cunningham e Willard Dyke.

Um dos fotógrafos de natureza mais reconhecidos é Ansel Adams (1902-1984), criador da *Zone System*, minuciosa leitura dos níveis de luz que permitia obter negativos com exposição perfeita. *This is the American Earth* é dos seus livros mais citados. A *straight photography* tem adeptos um pouco por todo o mundo[116].

No início do séc. XX, duas correntes artísticas estabeleceram relações estreitas com a fotografia: o futurismo italiano, que procurava traduzir as noções do movimento e de temporalidade. Marey, Muybridge, os irmãos Bragalia e Giacomo Balla são os representantes mais emblemáticos da influência desta corrente na fotografia.

Ainda hoje considerados os trabalhos mais revolucionários na utilização da fotografia como poderoso instrumento científico, as investigações de Eadweard Muybrigde e de Étienne-Jules Marey utilizando 24 câmaras colocadas em fila, cujos obturadores eram ativados por fios que eram cortados à passagem da égua Sallie, sublevaram as teorias de perceção e da decomposição do movimento, abrindo portas para novas possibilidades como o cinema. A experiência, plenamente concretizada por Muybridge, em 1878, comprovava que os quatro cascos do cavalo durante o galope se elevavam do solo, contrariando a teoria existente até à altura sobre o movimento do galope. Alguns anos depois, os dois cientistas compilaram várias fotografias dos movimentos animais[117], adaptando as mesmas metodologias ao estudo da locomoção humana.

Entusiasmado com os resultados obtidos por Muybridge, Murey continuou as investigações, na tentativa de obter num único cliché o desenrolar do movimento. A cronofotografia ou fixação das várias fases de um corpo em movimento nasceu com a invenção da espingarda

---

[115] As fotografias são quase sempre obtidas com a profundidade de campo máxima, com o menor diafragma possível (f/64), que possibilita um largo alcance de qualidades da claridade e a definição da imagem fotográfica. Os temas dominantes são os retratos ao nu, naturezas mortas, paisagens e objetos naturais.

[116] No México, evidenciou-se Manuel Alvarez Bravo (1902-2002); em França, Emmanuel Sougez (1889-1972) e Maurice Tabard (1897-1984) e, entre outros, os norte-americanos Charles Sheeler (1883-1965) e Berenice Abbot (1898-1990). Todos estes nomes conquistaram uma linguagem própria para a fotografia.

[117] Os trabalhos científicos de Marey e Muybridge foram compilados nas obras *The Attitudes of Animals in Motion* (1881) e *Animal Locomotion* (1887), como indica Sougez (1996: 176).

fotográfica, em 1882. Foi o primeiro passo para os pequenos documentários dos irmãos Lumière, três anos mais tarde. A descoberta de Murey permitia captar uma imagem com uma exposição de 1/720 de segundo ou 12 imagens por segundo.

A cronofotografia comprovava a capacidade de exatidão da fotografia. A câmara conseguia ser mais precisa e veloz na identificação do detalhe do que o olho humano. Os famosos quadros das cenas hípicas de Degas já evidenciam a atenção com as descobertas dos dois cientistas franceses na representação do movimento dos cavalos. À entrada do século XX, os trabalhos dos futuristas Giacomo Balla e de Anton Giulio Bragalia adaptaram, nas suas criações, a cronofotografia e a repetição do movimento num mesmo quadro[118].

Marcel Duchamp, embora surrealista, era sensível às preocupações dos futuristas. Pintou diversas telas sobre a análise do movimento. *Nu Descendo da Escada* e *Cinco Silhuetas de uma Mulher em Diferentes Planos* nasceu desta preocupação. A fotografia entrou na arte como os *ready-made*. Como analisa Rouillè, esta corrente impôs uma quebra no diálogo bilateral entre a fotografia ou o objeto de arte, acrescentando um novo elemento ao processo de comunicação: «Marcel Duchamp assinala maliciosamente o papel central que desempenham, ao lado do artista, o público e o conjunto dos atores do campo artístico. Ele utiliza, desse modo, literalmente, o "princípio dialógico", teorizado por Mikhaïl Bakhtine, semiótico da literatura e do romance» (2006: 299). Para este criador, o valor do objeto artístico não reside nas suas qualidades intrínsecas, mas em lançar, no mercado simbólico, a ideia de um acaso, da atenção volátil com que o observador aprecia uma obra.

A fotografia de Duchamp não é uma mera ferramenta. É indiciária, socorre-se da ligação que existe entre o visível ao seu referente, com potencial para renovar os próprios processos criativos. O *ready-made* só é arte porque os objetos são apresentados com um conceito artístico e perdem o carácter de objetos banais do quotidiano ao serem deslocados para espaços de exposição e museus, transformando o conceito de valor

[118] No início do século, surgiram também instantâneos de exposição múltipla conseguidos com o *flash* estroboscópio da autoria de Harold Edgerton e Gjon Mili. A visão estereoscópica era a concretização dos fenómenos explicados por Leonardo da Vinci da visão binocular e depois aprofundados por Della Porta.

de mercado. «O valor das regras artesanais do ofício é liberado pelos *ready-made* e pela fotografia, sendo transportado para leis mais voláteis da escolha, do acaso, da economia de mercado» (*Idem, ibidem*).

Criador de algumas das técnicas mais inovadoras em laboratório, com Man Ray, pintor finlandês que emigrou em criança para os Estados Unidos, até os mais resistentes ao reconhecimento do carácter artístico da fotografia se renderam. Man Ray (1890-1976) trabalhou como fotógrafo para financiar a pintura e, com a nova atividade, desenvolveu a sua arte, a radiografia ou fotograma, criando imagens abstratas, sem o auxílio da câmara, mas com a exposição à luz de objetos previamente dispersos sobre o papel fotográfico.

Em 1915, o fotógrafo conheceu Marcel Duchamp (1882-1968), com quem fundou o grupo Dadá nova-iorquino, corrente que nasceu em Zurique em 1916 por iniciativa de um grupo de intelectuais da vanguarda artística moderna, que foi seguido depois em diferentes capitais europeias e em Nova Iorque. O grupo emergiu de um sentimento partilhado de profunda desilusão com a política e os acontecimentos ocorridos durante a Primeira Guerra Mundial. Os dadaístas pretendiam cortar com as convenções estabelecidas e exercer uma crítica cultural provocadora e radical ao sistema da arte, negando os próprios valores estéticos da obra, como a beleza, a lógica e o universal.

A fotomontagem nasceu com o dadaísmo e é desenvolvida como técnica artística com o surrealismo. Com Man Ray[119] e outros criadores, a fotografia desviou-se do sentido de representação para passar a ser utilizada como expressão. Em 1921, Man Ray contactou com o movimento surrealista na pintura, transpondo, mais tarde, os princípios desta corrente para alguns dos filmes que realizou.

A outra corrente artística europeia que atribuiu um novo sentido à fotografia emergiu na Alemanha, em 1919, por instigação de Walter Gropius. A Bauhaus, escola de arte e arquitetura, tentou aliar as artes maiores com as artes industriais. A fotografia teve um papel preponderante como meio de reprodução e de documentação. Um dos ilustres

[119] Embora Man Ray tenha começado a trabalhar em fotografia para ganhar dinheiro e poder continuar a pintar, a certa altura, chegou a afirmar que só pintava o que não podia ser fotografado. No final da carreira, lançou a autobiografia *Auto-Retrato*.

professores da Bauhaus era Laslo Moholy-Nagy (1895-1946), pintor, tipógrafo e fotógrafo húngaro que reinventou o fotograma como meio de abstração, usou igualmente a fotomontagem e ângulos de fotografia muito amplos, além de ter explorado as linhas geométricas nas suas paisagens urbanas. A atividade da Bauhaus terminou com a chegada do nazismo. Perseguidos por Hitler, muitos dos professores e artistas fugiram para os Estados Unidos e para outros países do mundo.

Os movimentos artísticos que utilizavam a fotografia como expressão co-existiram com outra realidade paralela: o documental, a fotografia enquanto prova de denúncia social que crescia e se evidenciava sempre que a condição humana era ameaçada. A mesma velocidade de obturação que tornou possível o êxito das experiências sobre o movimento de Muybridge e Marey e que influenciaram a arte aperfeiçoaram o congelamento da ação na imagem e impuseram outro ritmo ao documental, estimulando, anos antes, uma metamorfose até ao fotojornalismo.

O NASCIMENTO DO FOTOJORNALISMO

A génese do repórter nos palcos de conflito

A génese do fotojornalismo é indissociável da capacidade de captar o movimento. Em 1842, um incêndio deflagrou num bairro da cidade de Hamburgo. Carl Ferdinand Stelzner conseguiu "congelar" o momento, naquele que é considerado o primeiro registo de um acontecimento da História. A partir desta data, a fotografia passou a relacionar-se com o quotidiano. Dois anos mais tarde, William e Frederick Langenheim fotografaram, pela primeira vez, um acontecimento público de uma multidão reunida em Filadélfia, durante motins anti-imigração. Em maio de 1842, surgiu também o *Illustrated London News,* a primeira revista ilustrada, que, durante a Primeira Guerra Mundial, dedicou muita atenção à cobertura do conflito e às imagens concebidas nos cenários de guerra com reportagens ilustradas. De 1855 a 1860, a tiragem subiu de 200 mil para 300 mil exemplares. A *Illustration* chegou às bancas parisienses um ano depois.

É curioso que a reportagem tenha nascido, precisamente, dos desenhos e não da palavra. No livro *Le Peintre de La Vie Moderne* (*O Pintor*

da vida Moderna), Baudelaire, sem nunca referir o seu nome, inspira-se em Constantin Guys, um dos desenhadores mais profícuos do *Illustrated London News* e de outros jornais britânicos e franceses. Embora Baudelaire nunca se refira a ele como repórter, a verdade é que Guys foi enviado para cobrir vários conflitos ao serviço do jornal, com destaque para a Guerra da Crimeia. Sem palavras e ainda sem fotografias, Guys conseguia corresponder à imagem que hoje temos de um repórter. Como descreve Jacinto Godinho: «Na frente de batalha, Guys fazia esboços, desenhos dos principais acontecimentos e enviava-os depois, ao fim da noite, por correio, para o jornal em Londres, fazendo-os acompanhar de relatos pormenorizados» (2004: 135).

O pintor-repórter que inspirou Baudelaire captou o instante através do desenho e refugiou-se no anonimato e na invisibilidade que ainda hoje é procurada pelos fotógrafos preocupados em não interferir na ação: «Ao aparecer na reportagem o repórter corre o risco de atrair para si as atenções, em vez destas serem centradas sobre as pessoas ou sobre os casos que interessa narrar. Uma tensão que cada repórter resolve à sua maneira, através de um contrato ético, feito consigo próprio, mais implícito que explícito» (*Idem, ibidem*).

O envolvimento que a pintura implicava não ajudava o repórter a salvaguardar-se da ideia de contaminação no acontecimento esboçado. A câmara veio resolver o problema da invisibilidade de quem reporta. «Na posse de um dispositivo que assume as despesas da ligação que sendo, supostamente, neutral (porque máquina) é também imparcial, pode agora o mediador ser apenas repórter-o reportador das imagens» (*Idem, ibidem*: 145).

O desfasamento horário entre um acontecimento e o seu registo diminuiu. A velocidade de obturação aproximou-se do tempo real, até se chegar ao instantâneo, transformando o fotógrafo numa testemunha dos acontecimentos. A indústria fotográfica aperfeiçoou o equipamento ótico e tecnológico para que os resultados fotográficos se aproximassem o mais possível da visão humana. A Guerra Americano-Mexicana, entre 1846 e 1848, mereceu, pela primeira vez, a cobertura de correspondentes e um daguerreotipista anónimo registou a imagem de vários oficiais e soldados.

Graças aos avanços técnicos, a fotografia deixou os estúdios e deslocou-se para os palcos do acontecimento. Captar a velocidade do

movimento era determinante para a possibilidade de realização e publicação de imagens fotográficas na imprensa. A primeira reportagem fotográfica teve lugar na Guerra da Crimeia, um dos acontecimentos mais relevantes para o jornalismo moderno e para a visibilidade do repórter. Em fevereiro de 1855, Roger Fenton (1819-1869) partiu para os Balcãs, acompanhado de alguns assistentes e muitos quilos de equipamento para cobrir a participação britânica na guerra, a convite do editor Thomas Agnew e apoiado pelo príncipe Alberto. O laboratório-carroça possibilitava a revelação imediata das imagens.

Após três meses de trabalho, regressou a Londres com 360 placas. As fotos de Fenton exibindo soldados bem instalados e não as linhas de fogo foram publicadas no *The Illustrated London News* e no *Il Fotografo*, de Milão, mas como gravuras, já que as limitações gráficas dificultavam a introdução de fotografias nestas publicações. Ainda assim, Roger Fenton entrou para a História como o primeiro fotojornalista pago para cobrir uma guerra sustentado pela força da câmara fotográfica e pela sua condição de anular a subjetividade do olhar humano, embora o retrato que deixou da guerra se aproxime mais de uma visão propagandística do que jornalística. O título de primeiro repórter pertence, na verdade, a Karl Baptist de Szathmari, que cobriu os primeiros tempos do conflito na Crimeia. O trabalho do fotógrafo amador de Bucareste não sobreviveu, ao contrário das 300 fotografias de Fenton.

As imagens do fotógrafo britânico não revelam a crueldade dos combates, limitando-se a fotos de pose, em cenários do quotidiano militar, acampamentos do exército e alguns retratos a locais[120]. O registo exato da ação e da morte era deixado ao desenho. Constantin Guys tentava passar para o papel todos os grandes acontecimentos no palco de guerra da Crimeia. Só que as fotografias de Fenton conferiam a sensação de realidade que é naturalmente inacessível a qualquer desenho, mesmo que recorram ao pormenor da cor. Pela primeira vez, o observador olhava os rostos de pessoas em cenários de guerra e conhecia fisicamente quem estava no local. Imaginar a Guerra da Crimeia deixou de ser necessário

[120] Há historiadores que defendem que Fenton terá apresentado imagens mais cruas do conflito, mas que estas terão sido confiscadas pelo governo britânico. *O Vale da Sombra da Morte* (1955) é a fotografia mais perturbadora da passagem de Roger Fenton pela Guerra da Crimeia e onde está presente a estética do horror.

porque as fotografias de Fenton abriram a "janela" para uma realidade distante. Em *Genealogias da Reportagem,* Jacinto Godinho refere: «… Pelos parâmetros de hoje, Guys seria o verdadeiro repórter e Fenton tratado como um manipulador e um propagandista» (*Idem, ibidem:* 146).

As fotografias mais cruas da Guerra da Crimeia são da autoria do britânico James Robertson e do assistente Felice Beato[121]. Entre junho e setembro, os dois ingleses acompanharam as tropas anglo-francesas. As imagens mostram um cenário apocalíptico com cadáveres amontoados, enquanto outros soldados lutam pela vida, na queda de Sebastopol, a 8 de setembro de 1855. Sem compromissos com figuras de poder, Robertson, que era funcionário na Casa da Moeda Imperial em Constantinopla e apenas fotógrafo amador, apesar do seu trabalho ser reconhecido e ter estúdio próprio, estabeleceu contacto com muitos soldados, com quem trocava correspondência. Na visão que deixou da guerra transparece a necessidade de documentar a atrocidade de um conflito sanguinário.

Logo após a Batalha de Sebastopol, Robertson regressou a Constantinopla, com uma valiosa coleção de chapas de vidro. Com a chegada do inverno, Robertson receava que os interesses se dispersassem para outros temas, o que evidencia um notável sentido comercial e de marketing fotográfico. Era importante trabalhar em estúdio para preparar o trabalho para distribuição. O trabalho de Robertson e Beato foi depois exibido, sobretudo, em galerias de Londres, em dezembro desse ano, tal como o de Roger Fenton, embora em locais distintos, comprovando a importância que era atribuída socialmente à fotografia. As primeiras reportagens jornalísticas eram contempladas nos salões culturais de Londres como uma obra de arte.

Depois da Crimeia, Robertson e o cunhado e sócio Felice Beato, também conhecidos pelo seu trabalho na Ásia e Mar Mediterrânico, viajaram para a China, onde fizeram a cobertura da Segunda Guerra do Ópio e, na Índia, trouxeram um trabalho documental impressionante da Rebelião Indiana de 1857. A coleção de trabalhos dos dois fotógrafos

[121] No texto *James Robertson and Felice Beato in the Crimeia: Recent Findings*, disponível em www.academia.edu, Luke Gartlan revela a descoberta de novos dados que provam que o contributo de Felice Beato, na cobertura da Guerra da Crimeia, terá sido tão ou mais importante que o do seu mestre James Robertson, embora continue, na maior parte das imagens, a não ser possível distinguir a autoria das fotografias.

históricos sobre a guerra da Crimeia está hoje depositada no National Army Museum, em Londres.

A partir da Guerra da Crimeia, todos os grandes acontecimentos passaram a ser registados pelas câmaras da imprensa. Nos anos seguintes, pequenos avanços permitiram o reconhecimento do jornalismo e da distinção de géneros. Depois da afirmação da grande reportagem no conflito dos Balcãs, Nadar introduziu na imprensa o retrato de um entrevistado. A 5 de setembro de 1886, o *Journal Illustré*, de Paris, publicou 12 fotografias de uma entrevista ao cientista Michel-Eugène Chevreul. Nadar era o entrevistador e o seu filho Paul disparou o obturador.

No retrato, têm também importância Le Gary, Baldus, Fenton, Hill, Adamson e, entre outros, Watkins. Ainda nos retratos, mas com uma perspetiva etnográfica, em 1895, Edward S. Curtis, fotógrafo e etnógrafo norte-americano, começou a desenvolver aquele que viria a ser um dos mais completos legados documentais sobre os índios nativos da América do Norte. Adam Clark Vroman, proprietário de uma livraria, em Pasadena, Los Angeles, também partiu em expedição pelo Sudoeste da Califórnia, Arizona e Novo México, entre 1895 e 1904, para documentar as paisagens e comunidades indígenas.

Em Portugal, desde década de 60[122] de oitocentos alguns dos principais intelectuais passaram a ser colaboradores ou a trabalhar nos jornais. Em 1864, Eduardo Coelho fundou o *Diário de Notícias*, com o objetivo de ser um jornal de cariz popular, mais informativo do que político, ao contrário da generalidade das publicações da época[123]. No Porto, surgiu *O Commercio* com periodicidade trisemanal, a 2 de junho de 1854. Num espaço de um ano, esta publicação sobre as novidades do comércio, da indústria e que vivia também de artigos históricos assume periodicidade diária. *O Comércio do Porto* – nome que adotou em 1856 – passou a ter um concorrente à altura. A 1 de dezembro de 1868, chegou às bancas *O Primeiro de Janeiro*, jornal doutrinário que haveria de perder a

[122] É também na entrada da década de 60 de oitocentos que surgiu, em Lisboa, o Club Photographico, a primeira associação científica nacional dedicada à fotografia.

[123] Dirigido por Alfredo da Cunha e administrado por João Pereira, o *Diário de Notícias* tinha como redator principal Wenceslau de Brito Aranha. Os fundadores do *Diário de Notícias* apostavam nos anúncios como uma das principais fontes de receitas e chamariz de leitores, o que o tempo veio comprovar ser uma boa opção.

expressão política para se transformar numa publicação do povo e que apostou fortemente em angariar públicos em diferentes regiões do norte do País, graças a uma rede de correspondentes locais. Em 1870, o jornal já dispunha de oficina própria para impressão do jornal.

Nos Estados Unidos da América, a Guerra de Secessão[124] foi o primeiro acontecimento a ser testemunhado por um grupo massivo de repórteres, onde se evidenciou o *freelancer* Mathew B. Brady[125] (1823-1896), auxiliado pelos colaboradores Alexander Gardner, George N. Barnard, Thomas C. Roche, William Pywell e, entre outros, Timothy H. O'Sullivan. Contra a opinião dos amigos que o tentaram convencer a desistir, o fotógrafo norte-americano gastou todos os seus bens para assumir a missão de acompanhar os soldados, cobrir os combates e documentar os efeitos devastadoras da guerra nas pessoas, nas vilas e cidades. Além da equipa de Brady, centenas de fotógrafos e correspondentes foram enviados dos Estados Unidos e da Europa para acompanhar o conflito. Nesta altura, registou-se um *boom* de jornais. Estima-se que havia mais de dois mil títulos da chamada "penny press" – a imprensa de um cêntimo, que nasceu em 1833 com o *New York Sun* (Godinho: 2004: 161).

A cobertura da Guerra Civil Americana para a imprensa usufruía de uma novidade: o telégrafo. O jornalista já não podia escrever um texto descritivo para enviar para o correio. Com o telégrafo, as palavras tinham de ser minuciosamente escolhidas.

A Guerra da Secessão prolongou-se por demasiado tempo. Sem financiamento, Brady investiu a fortuna para fotografar e acompanhar a sua equipa no terreno a documentar o horror da guerra. A contemplação da morte e, sobretudo, o carácter negativo dos acontecimentos bélicos ainda hoje sobrevive como um dos valores-notícias mais omnipresentes nas manchetes dos jornais, noticiários e telejornais.

Da cobertura do conflito resultou o livro *Photographic Sketch Book of the* War, publicado em 1866. Os negativos da cobertura da guerra foram ignorados até 1896, ano da sua morte. Ninguém parecia querer

[124] As centenas de fotografias que documentam este período encontram-se guardadas nos Arquivos Nacionais e na Livraria do Congresso americano, em Washington.

[125] No ano em que começou a Guerra da Secessão, em 1861, Matthew B. Brady, fotógrafo reconhecido e autor de alguns dos retratos das figuras mais célebres da América da época, realizou a primeira fotografia a cor.

lembrar os anos sangrentos da guerra. Os negativos foram comprados ainda em vida pelo Congresso americano por 25 mil dólares, mas Matthew Brady nunca viu a cor do dinheiro que foi absorvido no pagamento das suas dívidas. Esquecido e na ruína, Brady chegou a afirmar que o mundo nunca iria compreender o que ele passou para proteger o legado documental sobre a Guerra Civil Americana que deixara[126].

A profissionalização do fotógrafo de imprensa

A função testemunhal que muitos fotógrafos desempenhavam em acontecimentos fulcrais da História ainda não era reconhecida profissionalmente. Os fotógrafos apenas passaram a dedicar-se exclusivamente ao fotojornalismo, na última década do século XIX, graças às contratações realizadas por William Randolph Hearst[127] para o *New York Journal* e Joseph Pulitzer para o *New York World*. Estas publicações assumiam uma linha editorial mais popular e sensacionalista, tendência que ficou conhecida como *yellow journalism* (jornalismo amarelo), ao mesmo tempo que atraia cada vez mais leitores das classes operárias.

O primeiro tabloide britânico, o *Daily Mirror*, seguia a linha editorial do *yellow journalism*. Fundado alguns anos mais tarde, em 1903, utilizou a imagem para chamar a atenção dos leitores e transformou-se num êxito de vendas. Apesar das tentativas para conquistar um lugar nas páginas de jornais, a imensa mancha de texto ainda reduzia a fotografia a uma função meramente ilustrativa que convivia com desenhos e gravuras. A atenção do público era suscitada mais pela curiosidade do novo do que por mostrar o que realmente acontecia.

---

[126] As fotografias de Matthew Brady encontram-se no U.S. National Archives, que recentemente digitalizou e colocou online seis mil imagens da série *Matthew Brady Photographs of the Civil War-Era Personalities and Scene*s.

[127] Proprietário da Hearst Corporation, que nos tempos aúreos do jornalismo era detentora de 28 jornais e 18 revistas, entre as quais, a *Cosmopolitan*, William R. Hearst encarnou a figura do magnata da comunicação todo-poderoso que controlava tudo e todos, incluindo os políticos. Embora Orson Wells sempre tenha negado ter-se inspirado na vida de Hearst, os críticos sempre acreditaram que *Citizen Kane* é o retrato da vida do magnata da comunicação. Esquecendo-se de todos os princípios de isenção e objetividade, para Hearst, o que importava era desocultar ou mapear a verdade através da interpretação jornalística, empolando o impacto e ignorando as consequências das notícias.

Também foi no início da década de 60 de 1800 que a fotografia passou a ser uma arma de denúncia e se evidenciaram as primeiras fotografias comprometidas com as causas sociais. Nascido na Dinamarca, Jacob A. Riis (1849-1914), considerado o fundador do género documental reformista, chegou à América para escrever e fotografar a condição de vida dos emigrantes residentes nos bairros pobres de Nova Iorque, no *New York Tribune*[128]. Neste período, ocorreram avanços importantes a nível tipográfico. Em 1871, o jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning* publicou, através de um sistema de trama de linhas, uma fotografia impressa ao mesmo tempo que o texto, o que facilitou a entrada da imagem na imprensa. E dois anos depois, o nova-iorquino *Daily Graphic* publicou *Shanty Town*, de Stephen Morgan, a primeira fotografia reproduzida por meios mecânicos.

No final do séc. XIX, o norte-americano George Eastman desenvolveu o processo de gelatinobrometo, criou uma câmara de menores dimensões (formato 4x5 polegadas-cerca de 10/13 cm), com tripé, objetiva e 12 chapas. Esta câmara era vendida por 12 dólares, o que a tornou a fotografia acessível ao público. Em plena Revolução Industrial, estava formado o império Kodak com o lema «aperte o botão e nós fazemos o resto». Outras empresas surgiram, como a Agfa, em França. Em 1889, o rolo de papel foi substituído por um de celuloide. Nasceu o rolo de película fotográfica em forma de tira, criado por Eastman e W.H. Walker. Na Europa, o *Illustrirte Zeitung*, de Leipzig, publicou fotos de manobras do exército alemão em Hamburgo, da autoria de Ottomar Anschutz.

A transformação da fotografia num meio de comunicação de massas ajudou a que a sociedade se apropriasse da imagem técnica e a transformasse num acervo da memória e, para os fotógrafos de imprensa, num instrumento de interpretação do quotidiano. Pelo fácil acesso a lugares distantes e realidades que eram vedadas às pessoas, o fotojornalismo passou a funcionar como uma janela sobre o mundo, que mostrava aquilo que os leitores não podiam presenciar. Mais do que o texto ou o desenho, as máquinas estariam, acreditavam os leitores, livres da subjetividade do autor.

[128] Deste trabalho resulta o livro *How the Other Half Lives*, editado em 1890.

O caso da imprensa nacional

Na segunda metade do século XIX, as condições em que trabalhavam os jornalistas portugueses e se produziam jornais não eram as melhores. O número elevado de gazetas que circulava à época não impedia que a profissão não fosse levada muito a sério. Na sacola dos ardinas, o *Jornal do Commercio*, a *Imprensa:* revista científica, literária e artística, a *Galeria Republicana*, o *Branco e Negro: semanário Illustrado*, a *Serões* e, entre outros, a *Gazeta de Portugal*, onde os leitores se deliciavam a ler as críticas sociais e políticas de Eça de Queiroz ou de Ramalho Ortigão, misturavam-se com folhetins políticos e conviviam com as primeiras publicações credíveis como *A Capital*, *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro*, *Diário de Notícias* e, posteriormente, *O Século e o Jornal de Notícias*. Na liderança dos jornais, encontrava-se sempre alguém ligado a algum partido político e depois um grupo diminuto de redatores encarregava-se de escrever as notícias trazidas pelos informadores e que eram impressas em meia-dúzia de páginas.

Lançado oficialmente a 15 de janeiro de 1880, num número programa de apenas quatro páginas que enunciava os objetivos do jornal, *O Século* propunha-se a combater a hegemonia política monárquica, assumindo-se jornal do órgão do Partido Republicano[129]. Em janeiro de 1891, *O Século* já editava oito páginas, um feito para a época, já que o modelo normalmente adotado era de quatro páginas. Nesta data foi publicada a primeira zincogravura na imprensa nacional, três anos após a introdução da gravura, com uma imagem de Victor Hugo[130]. Com o nascimento *d'O Século* e a melhoria de alguns jornais já existentes, como o *A Capital*, iniciou-se a chamada "época de ouro" da reportagem, em Portugal.

---

[129] Constituída sociedade a janeiro de 1881, *O Século* tinha como sócios fundadores Sebastião de Magalhães Lima (advogado e jornalista), Anselmo Xavier (advogado), António Pinto Leão de Oliveira (médico), José Campelo Trigueiros de Martel (proprietário) e João de Almeida Pinto (jornalista). Este último haveria de abandonar o lugar de administrador e a sociedade, em julho do mesmo ano. O funcionário Joaquim da Silva Graça substitui-o no cargo de administrador.

[130] MIRANDA, Cristina Galvão Mateus, «O Jornalismo em Portugal. Elementos para a Arqueologia de uma Profissão (1865-1925)», tese de Doutoramento em História da Cultura Moderna e Contemporânea, Universidade de Évora, 2005.

O Século – um jornal de combate e de bom senso. Queremos hoje o que queríamos ontem e o que havemos de querer amanhã e sempre: transformações amplas, radicais do nosso organismo político, moralidade dos homens, senso comum e justiça nos governos. E se isto conseguir terá O Século preenchido uma altíssima missão de progresso e de civilização…[131]

Sólido durante quase um século, o jornal resistiu a diversas mudanças na estrutura e propriedade, mas sobretudo às transformações políticas, económicas, sociais e culturais, ao mesmo tempo que se foi revelando um dos títulos mais revolucionários do jornalismo português, que contribuiu para a imposição da fotografia como linguagem jornalística. A partir do momento em que os seus repórteres saiam à rua para fazer a cobertura dos acontecimentos, o jornal deixou cair os conteúdos partidários e tendencialmente de propaganda republicana para passar a privilegiar a informação geral, causando algumas ondas de contestação internas. O jornal sobreviveu até 1977, convivendo com inúmeras publicações que iniciaram e cessaram edição. «*O Século*, de grande formato, é um dos jornais mais importantes na história do fotojornalismo português, pela abundância e profundidade das suas informações e pela inclusão nas suas páginas de suplementos e folhetins, chegando a ser o segundo jornal de maior tiragem, depois do *Diário de Notícias*» (Rodríguez, 1996: 362, in *História da Imprensa*). Poucos eram os acontecimentos que escapavam à atenção dos jornalistas d'*O Século*, desde encontros sociais, acontecimentos desportivos, passeios da monarquia, a todos os instantes políticos que pudessem interessar ao País.

Em 1872, o jornal *Ilustração Universal* começou a circular, em Portugal. Em 1888, a aposta da imprensa do Porto foi no *Jornal de Notícias*, que ainda hoje continua a ser o jornal mais lido acima do distrito de Coimbra. Em território nacional, a fotografia interessava a figuras abastadas como Carlos Relvas, que publicou o álbum *Phototypia Retrospectiva de Arte Ornamental*, em 1882. A 24 de dezembro de 1887, foi apresentado ao público o diário *O Reporter*[132]. Dirigido por Pinheiro

[131] *O Século*, Número Programa, 15 de dezembro de 1880.

[132] O primeiro título português a aplicar o termo repórter, como refere Jacinto Godinho (2004: 172), em *Genealogias da Reportagem*. O primeiro número d'*O Reporter* foi publicado oficialmente a 8 de janeiro de 1888.

Chagas, escritor, jornalista e político, apaixonado pela literatura de viagens, o jornal prometia dedicar uma atenção especial à reportagem escrita, mas na prática o seu conteúdo editorial estava longe de outras publicações europeias. A descrição dos acontecimentos é quase limitada às palavras e menos às gravuras. Em fevereiro de 1894, foi publicado, em Lisboa, o *Gabinete do Repórteres* que sobreviveu até 1899. Apesar da tentativa de aproximar o conteúdo dos títulos nacionais a alguns jornais de referência europeia, estes meios acabaram por não singrar no País, em consequência do baixo nível de escolaridade e literacia dos portugueses, à época.

O gelatinobrometo marcou o início da era moderna da fotografia. O instantâneo deu também origem ao movimento, nas mais diversas aplicações, entre as quais, o cinema. Com a exposição de, pelo menos, 24 *frames* por segundo, podemos percecionar movimento contínuo que dá origem à ilusão do cinema. Em 1890, nasceu a primeira revista inteiramente dedicada à fotografia, a *Illustrated American*. A imagem fotográfica conquistava cada vez mais importância no quotidiano editorial da imprensa, ao ponto do *The New York Times* lançar semanalmente um suplemento especializado.

O início da reportagem fotográfica

A guerra hispano-americana (1898) assinalou o início da reportagem fotográfica nos Estados Unidos. Pela primeira vez na história da imprensa americana, jornais e revistas preenchiam páginas inteiras com fotografias e ilustrações dos conflitos em Cuba e Porto Rico. Por esta altura, as imagens fotográficas já eram publicadas diretamente em página graças à invenção, em 1880, do processo de impressão a meio-tom. Imagens de soldados em batalhas, os avanços das tropas americanas e espanholas eram acompanhados por milhões de pessoas em toda a América. O jornalismo conquistava, como nunca acontecera, a atenção massiva e influenciava a opinião pública americana, com a maioria das publicações a apoiar os ideais de independência cubanos.

Pela impossibilidade de a velocidade de obturação da fotografia registar a ação exata e o drama do instante decisivo, que só se tornou possível

durante as Segunda Grande Guerra, muitos títulos continuaram a viver da ilustração[133] para contar as histórias e reportagens. O historiador Philips S. Foner[134] refere que várias publicações da *yellow press*, nomeadamente os jornais de Hearst (*New York Morning Journal, San Francisco Examiner e Chicago Examiner*) e de Pulitzer (*The New Work World* e *The World on Sunday*) foram determinantes na emergência dos Estados Unidos como uma potência mundial.

Ao contrário de outras guerras anteriores, em que apenas alguns fotógrafos se destacaram, na Guerra Hispano-Americana houve, como refere o historiador Mitchel P. Roth[135], muitos e bons fotojornalistas. Ao serviço da *Harper's Weekly,* John C. Hemment acompanhou todos os momentos altos da guerra. Com um ponto de vista humano, explorou as condições em que viviam os soldados nos campos de batalha, nos navios de combate até às enfermarias. Munido do melhor equipamento possível, Hemment tinha uma câmara escura montada no barco pessoal de Hearst, Sylvia. James Burton, fotógrafo especial da *Harper's Weekly,* mostrou ao mundo a perspetiva de uma guerra debaixo de fogo. A equipa de correspondentes de guerra do *Harper's* era ainda formada por William Dinwiddie, autor de reportagens em Cuba e Porto Rico. Em Cuba, Charles M. Shelton, artista e antigo fotógrafo da American Press Association, acompanhou a guerra para a *Leslie's Weekly*; James Hare estava ao serviço do jornal ilustrado *Collier's Weekly*.

O fotógrafo nova-iorquino George Grantham Bain (1865-1944) fundou, em 1898, a primeira agência fotográfica internacional, a Bain News Service, com uma rede de fotógrafos espalhada pelos cinco continentes. Pela primeira vez, uma agência assegurou o serviço fotográfico aos jornais, disponibilizando fotos de celebridades, eventos desportivos, imigração, aviação ou de acontecimentos importantes como a Revolução

---

[133] Alguns dos ilustradores mais emblemáticos deste período foram Frederic Remingtom, que se notabilizou nos desenhos dos grandes acontecimentos do Oeste americano, no final do século XIX, e que cobriu a guerra Hispano-Americana ao serviço do *New York Journal,* John T. McCutcheon, *ilustrador* do *Chicago Tribune,* além dos pintores William J. Glackens (*McClure's* Magazine), Howard Chandler Christy (*Life, Leslie Illustrated Weekly*, *Century Magazine*, *Scribner's Magazine*, *Harper's New Monthly Magazine*) e o *freelancer* Rufus F. Zobaum (*Harper's Magazine*).

[134] FONER, Philip S. *The Spanish-Cuban-American War and the Birth of American Imperialism*, Nova Iorque: Monthly Review Press, 1972.

[135] ROTH, Mitchell P., *Historical Dictionary of War*, Greenwood Publishing Group, 1997.

Mexicana ou a Primeira Guerra Mundial. O arquivo da Bain News Service preserva mais de cem mil fotografias impressas e negativos. A agência de fotografias não se distinguia apenas pela quantidade e omnipresença dos fotógrafos em todos as situações noticiosas.

Passados mais de cem anos, as fotos da Bain continuam a preservar a pureza documental na nitidez da imagem e excelência da composição. Ninguém conseguirá reconstruir o ambiente de Nova Iorque do virar de século sem analisar o arquivo da Bain News Service, onde predominam situações do quotidiano citadino, de eventos sociais, retratos de desporto, de famílias influentes, de política, de famosos. A coleção de fotografias[136] transmite não apenas a noção do acontecimento, mas uma preocupação estética com o enquadramento, a composição e a luz: retratos com focagens seletivas, linhas direitas e diagonais para conduzirem o olhar pelo ponto de fuga da imagem.

O sociólogo e jornalista Lewis H. Wine fotografou crianças a trabalhar em condições extremamente precárias e difíceis de 12 horas diárias, naquele que é hoje um marco no início da fotografia documental. Nomeado fotógrafo oficial do National Child Labour Commitee, o trabalho de Wine, desenvolvido ao longo de anos como uma forma de luta e de denúncia, como ficou exposto no capítulo anterior, contribuiu para alterar a legislação e pôr fim ao trabalho infantil na América. Este tipo de documento, geralmente publicado em séries fotográficas, nem sempre teve fácil penetração na imprensa, que privilegiava a imagem de ação e de espontâneos.

A estreia da fotografia, na imprensa nacional

A segunda série da *Illustração Portugueza*, em 1906, iniciou o uso moderno da fotografia, tornando-se uma das revistas que mais a valorizavam da Europa, só comparável com algumas congéneres alemãs, na década de 20. As fotos de Joshua Benoliel, Anselmo Franco ou, entre outros, Alberto Carlos Lima preenchiam as páginas da publicação

[136] A colecção digitalizada da Bain News Service está disponível *online* na página da Library of Congress, no flickr.

propriedade d'*O Século*[137]. Do Portugal pitoresco aos acontecimentos que fervilhavam na capital, a *Illustração Portugueza* servia-se da força visual dos desenhos e das fotografias para contar histórias, do povo e da monarquia, mostrar eventos sociais, ilustrar biografias e acompanhar os movimentos revolucionários até à implantação da República. Este projeto editorial, criado por Rocha Martins, em 1903, a cargo de Malheiro Dias, com direção artística de Francisco Teixeira, soube reconhecer o trabalho único de Joshua Benoliel. O texto foi reduzido para dar protagonismo às fotografias, além da diminuição das ilustrações em desenho.

À época, já tinham publicação regular mais 12 revistas ilustradas em todo o mundo ocidental. Apesar da presença da fotografia na imprensa nacional, nomeadamente na *Illustração Portugueza* ou n' *O Século*, no final de oitocentos, os fracos recursos tecnológicos atrasaram a sua publicação nos diários. Só na edição de 2 de fevereiro de 1907, o *Comércio do Porto* publicou, pela primeira vez, uma fotografia, logo seguido do *Diário de Notícias*, a 27 de julho, com um retrato do coronel Caldeira Pires. Neste ano, o diário propriedade da família Coelho contratou os primeiros fotógrafos para a redação e passou a publicar fotografias de reportagem. Os jornais conseguiam prestígio com a reunião de nomes importantes das letras e da vida social portuguesa que escreviam nas suas páginas. Na redação do *Diário de Notícias,* circulavam figuras como Ramalho Ortigão, Pinheiro Chagas e Eça de Queirós. Entre os fotógrafos mais notáveis de princípio de século XX, é de destacar Anselmo Franco. A 15 janeiro de 1911, nasceu o *República,* de cariz liberal, por iniciativa de António José de Almeida.

Com a venda das ações da Sociedade Nacional de Tipografia SARL à Moagem, em outubro de 1822, *O Século* passou, tal como já acontecia com o *Primeiro de Janeiro* e o *Diário de Notícias,* a estar sob domínio do mundo das finanças. «As empresas jornalísticas perderam o estatuto de empresas pessoais ou familiares, que esteve na origem da sua

[137] A revista *Illustração Portugueza* era ainda preenchida pelo trabalho de muitos fotógrafos amadores espalhados um pouco por todo o País e que mostravam o seu trabalho sempre que a publicação lançava concursos de promoção da fotografia. Uma das iniciativas do género mais populares da *Illustração Portugueza* foi *Terra das Mulheres Mais Lindas de Portugal*. Os resultados foram conhecidos a 2 de julho de 1902. De Barcelos a Loulé, muitos foram os retratos a concurso. O vencedor foi o fotógrafo amador Paulo Namorado, com o retrato *Tricana de ílhavo*.

fundação, e passaram a ser controladas por grandes grupos financeiros que encontraram nos jornais o modo mais eficaz de publicitar a sua atividade, atrair capital e legitimar a sua atuação perante a opinião pública. Esta entrada do "grande capital" no jornalismo surge como um indicador da influência que a imprensa adquiriu na sociedade portuguesa nas primeiras décadas do século XX.…»[138]. Nos próximos anos, o jornal *O Século* é um dos principais espelhos da política e obra de Salazar.

Joshua Benoliel: o pai do fotojornalismo português

Em Portugal, as primeiras reportagens fotográficas tiveram assinatura de Joshua Benoliel (1873-1932), o repórter *freelancer* com a mais vasta obra publicada. Sessenta mil clichés, sobretudo entre 1903 e 1918, e 122 capas da revista *Illustração Portugueza* são da sua autoria. É o início do fotojornalismo português. Em *Uma História da Fotografia*, António Sena refere-se a Benoliel como o «precursor da reportagem moderna na década de 20». O trabalho de Benoliel mereceu de tal forma o reconhecimento que integrou a I Exposição de Arthes Gráficas, em 1913, na Imprensa Nacional.

Os acontecimentos políticos da corte dos reis D. Carlos e de D. Manuel, bem como as viagens que empreenderam ao estrangeiro ficaram eternizados na câmara de Benoliel, mas também momentos descontraídos durante as caçadas do rei. Como deve ser obrigação de um bom repórter, Benoliel tanto vestia a rigor para acompanhar os monarcas nas viagens ao estrangeiro como calçava as galochas de trabalho. No prefácio do *Arquivo Gráfico da Vida Portuguesa*, de 1933, Rocha Martins escreve:

> *É que Joshua Benoliel não era apenas um repórter fotográfico de salões e de realezas, de paradas ou de quermesses, contactava com o povo e, por vezes, em difíceis ocasiões. A sua fama de favorecido pela amizade do soberano prejudicava-o junto das classes populares, então delirantes ante do advento da República; isso, porém, incomodava-o pouco. Sabia cativar*

[138] MIRANDA, Cristina Galvão Mateus, «O Jornalismo em Portugal. Elementos para a Arqueologia de uma Profissão (1865-1925)», Tese de Doutoramento em História da Cultura Moderna e Contemporânea, Universidade de Évora, 2005, p. 212.

as multidões dos comícios, detendo-as, gritando-lhes: – É para O Século! Conheciam-no, aclamavam-no, ao verem-no trepado num candeeiro ou no tablado dos oradores a apontar-lhes a máquina consagrada. No dia seguinte, iam todos ver 'se vinham no Século' (1998: 178 e 179).

Benoliel começou a publicar em junho de 1898, n'*O Tiro Civil*, ainda como amador. Profissionalizou-se em 1902, como repórter *freelancer* para várias revistas ilustradas, como *Mala da Europa*, o *Tiro e Sport*, O *Occidente*, o *Brasil-Portugal* e, com mais visibilidade, para a *Illustração Portugueza*, de 1903 até 1918, a qual reportava a maioria dos principais acontecimentos políticos. Chegou ao *O Século*[139], em 1906, onde permaneceu durante 12 anos.

Exímio a retratar os *fait-divers* da vida na capital, Joshua Benoliel deixou fotos únicas dos instantes que antecederam ao regicídio do Rei D. Carlos e momentos seguintes ao homicídio, acompanhando também a implantação da República. As fotografias de José Relvas proclamando a República nos Paços do Concelho, o assalto ao jornal *A Nação*, a 21 de outubro de 1913, a partida de Bernardino Machado para o exílio, após ter sido deposto do cargo de Presidente da República, em dezembro de 1917, ou Sidónio Pais a acenar à população, na varanda do Palácio de Belém, após receber um telegrama do rei de Inglaterra a felicitar Portugal pela participação na vitória dos aliados, em 1918, são alguns dos registos mais utilizados na reconstrução da memória deste período da história de Portugal.

O mesmo fotógrafo que acompanhava o monarca em vida revelou pormenores sanguinários do regicídio do Rei D. Carlos e do filho, príncipe Luís, mostrando os cadáveres dos assassinos, mortos pelas forças policiais e que inicialmente se pensava terem sido alvo da fúria popular. O que distinguia as imagens dos revolucionários captadas por Benoliel era a intensidade dos olhares dos protagonistas humanos. A mudança que Benoliel impôs na relação entre fotografado, fotografia e observador foi decisiva para o jornalismo moderno.

[139] Foi precisamente *O Século* que, na edição de 14 de janeiro de 1900, dedicou quase toda a primeira página à I Exposição Nacional de Photographias de Amadores, inaugurada a 31 de dezembro de 1899.

Os comícios republicanos juntavam sempre vastas multidões de cidadãos. Em Lisboa, toda a gente queria participar neste período de viragem política. Em publicações como a *Illustração Portugueza*, *O Ocidente* ou *Brasil-Portugal*, onde a imagem assumia protagonismo, a fotografia cresceu empolgada por estes movimentos cívicos e graças aos avanços tecnológicos que permitiram que esta fosse inserida na notícia com destaque editorial. Desafiando as limitações técnicas da velocidade de obturação, o fotógrafo transformou-se, como descreve a curadora Emília Tavares[140], no «verdadeiro "caçador" do instantâneo, alguém que quase antecede o acontecimento».

Nesta altura, estava longe de existir um código ético e deontológico para orientar o trabalho fotojornalístico. As fotografias dos cadáveres do assassínio do rei e de outra vítima estendidos no chão, após terem sido mortos pelas autoridades, apareceram publicados nas páginas dos jornais, como se fosse um exorcismo e uma prova de justiça. À época, não existiam limites ou quaisquer direitos à proteção da imagem. Os filhos de Alfredo da Costa, o alegado assassino do monarca, apareceram, desprotegidos e de rostos estampados nas páginas d'*O Século*, numa foto assinada por Joshua Benoliel. Hoje, estas imagens são legados únicos da história de Portugal, mas também é verdade que algumas seriam impublicáveis.

Mais tarde, o grande repórter d'*O Século*, um dos fotógrafos da Casa Real que sempre foi próximo da monarquia destituída, fotografou a Revolução de 5 de Outubro de 1910. De inspiração republicana, a *Illustração Portugueza* mostrava o pulsar da revolução com fotografias das ruas com imagens da autoria de Benoliel[141]. «O herói repórter da Revolução Republicana», como lhe chama Emília Tavares, fotografou depois a implantação da República e a greve do operariado em Lisboa e o Rossio, após ser decretado o estado de sítio. Em 1918, cobriu intensamente a sessão de abertura do Congresso da República por Sidónio Pais. Retratou as figuras públicas mais importantes da época, como D. Manuel II, Bernardino Machado, Teófilo Braga, Manuel de Arriaga, Sidónio Pais, António José de Almeida, Teixeira Gomes, João Chagas, Afonso

[140] "Disparando a República", in *P2*, *Público*, 23 de agosto de 2010, artigo publicado no âmbito das comemorações do Centenário da República.

[141] As imagens que Joshua Benoliel captou da Revolução Republicana foram também publicadas na revista francesa *L'Illustration*.

Costa, Egas Moniz, Aires de Ornelas, Gomes da Costa, Norton de Matos e, entre outros, Brito Camacho.[142] «Para além dessa imagem de proximidade física e simbólica do poder com quem lhe está submetido, os novos chefes políticos ensaiam modéstia, retratando-se no meio do povo, querendo demarcar-se de toda a história passada de domínio hierárquico monárquico» (Tavares, 2010, in *Público*).

Quando o trabalho de Benoliel abrandou, outros fotógrafos emergiram, embora sem manifestar o mesmo afinco jornalístico como o repórter d'*O Século*, com o olhar sempre em cima do acontecimento, não importava se a natureza era política ou cultural. Sem espaço para a grande reportagem fotográfica nos jornais da época, as centenas de *features* que Joshua Benoliel apreendeu das deambulações pela cidade de Lisboa e as fotografias dos grandes marcos históricos são hoje um dos documentos mais fiéis da sociedade da época.

> *Nunca houvera, em Portugal, um repórter fotográfico digno desse nome. Foi o chefe, o animador, o rei da sua arte na junção do jornalismo. Deixou discípulos, imitadores, é certo, mas nenhum, embora possuam um grande valor, até hoje o excedeu. Tinha como lema o seguinte: primeiro o seu jornal. Amava O Século, bem queria-o, dedicava-se-lhe como a um lar onde encontrasse todas as satisfações do seu afecto e do seu orgulho. Arvorava uma divisa: 'Mais vale um bom cliché do que um óptimo artigo!* (Rocha Martins, in prefácio de Arquivo Gráfico da Vida Portuguesa, Lisboa, 1933).

Principais repórteres do início do século XX

A notoriedade de Joshua Benoliel abafou, de certo modo, o trabalho de fotógrafos ilustres contemporâneos cujo nome quase desapareceu na espuma dos dias. A valorização que a *Illustração Portugueza*, *O Século* e

[142] O espólio de Benoliel encontra-se no Centro Português de Fotografia e no Museu da Assembleia da República, que preserva uma coleção inserida no período entre o final da Monarquia e primeiros anos da República. Teresa Parra da Silva, no livro *Joshua Benoliel-Repórter Parlamentar*, descreve a coleção composta por fotos de «entradas e saídas dos diversos deputados, com as inerentes situações delas decorrentes, aspectos das diversas sessões parlamentares, onde a diversidade dos enquadramentos permite observar o comportamento tanto dos deputados como do público assistente e a apresentação do novo monarca, D. Manuel II, às Cortes, e todo o complexo protocolo a ela ligado» (1989: 18)

outras publicações mais especializadas em fotografia atribuíram à imagem torna possível identificar hoje os fotógrafos do final de oitocentos e princípio de novecentos, uma vez que, à época, estas publicações assinavam a autoria das fotografias, o que não acontecia com outros jornais e revistas.

A reconstituição visual da implantação da República e dos dias que envolveram a revolução não pode ser conseguida sem o trabalho António Novaes, Anselmo Franco, Alberto Carlos Lima, Arnaldo da Fonseca, Aurélio da Paz dos Reis e, entre outros, Leitão Bárcia, da mesma forma que para conhecer os costumes de Luanda e das demais ex-colónias portuguesas, durante o mesmo período, é necessário ver as fotografias de Cunha Moraes, que mais tarde regressou a Portugal, onde fotografou o Douro, as suas gentes e paisagens. Domingos Alvão, o fotógrafo financeiramente mais comprometido com algumas instituições do Estado Novo, destacou-se pela beleza das imagens pictóricas que criou e pelo retrato romântico da burguesia do Porto, mas sobretudo pela fotografia documental que eternizou os rituais de produção de vinho, no Douro.

A trabalhar mais intensamente entre 1902 e 1912, António Novaes (1855-1940) retratou alguns dos acontecimentos mais importantes do virar de século, durante os reinados de D. Carlos e D. Manuel II e posterior implantação da República. O fotógrafo colaborou com diversas publicações da época, como *O Occidente*, *Serões*, *Brasil-Portugal*, *Semana Illustrada, Tiro & Sport* e nos jornais *A Época* e *A Nação*. Por ser próximo da família real, chegou a receber o título de Fotógrafo Oficial da Casa Real Portuguesa. [143]

> *Na primeira década deste século, Novaes tem a faculdade de passar despercebido nos meios sociais onde se encontra e que fotografa e parece não interferir com os acontecimentos que se desenrolam à sua frente. Ele consegue mostrar sem ser visto. As pessoas não assumem poses estudadas, tão características da época, nem estão a olhar para a máquina fixamente, encontram-se naturalmente como se o fotógrafo não estivesse presente…* (*in* António Novaes 1903-1911, 1996: 12).

[143] Em outubro de 1991, o Arquivo Fotográfico da Câmara de Lisboa recebeu parte da sua obra, na posse da família Novaes desde a morte do fotógrafo – outras imagens do espólio encontram-se espalhadas por coleções particulares e diferentes arquivos, como o Paço Ducal de Vila Viçosa, Palácio Nacional da Ajuda, Arquivo Histórico-Militar e Biblioteca da Academia Militar de Lisboa. Esta coleção é composta por 700 negativos de formato 9X12.

António Novaes não era um fotógrafo de rua, uma vez que não existem muitos registos de espontâneos. «Novaes apresenta-nos mais visões de conjunto do que planos aproximados, mantendo uma certa distância em relação ao assunto. O facto de, em alguns casos, as pessoas fotografadas se encontrarem tremidas reforça a ideia de que Novaes não pousava a máquina nem preparava as cenas. Isso é notório na espontaneidade que as imagens apresentam» *(Idem, ibidem)*.

Ao serviço do *Diário de Notícias*, a câmara de Anselmo Franco (1879-1965) acompanhava os preparativos e o embarque, no Cais de Santa Apolónia, dos soldados do Corpo Expedicionário Português para Flandres, um dos palcos da Primeira Guerra Mundial. Mais tarde, o mesmo olhar captou o regresso dos militares – mortos e vivos – e as comemorações por altura dos monumentos erguidos em homenagem aos muitos soldados que perderam a vida. Nestes acontecimentos marcantes, encontrava-se também Benoliel, Alberto Carlos Lima e, entre outros, Ferreira da Cunha, sempre prontos a disparar no momento certo ou quando lhes era permitido.

Natural de Lisboa, Anselmo Franco começou a trabalhar em 1906. Colaborou com os jornais *República*, *Luta* e, entre outros, *O Século*. Em 1910, entrou para o *Diário de Notícias*, onde permaneceu até ao final da carreira. Entre os trabalhos mais importantes, destacam-se as imagens da Revolução de 5 de Outubro de 1910, as fotos da Assembleia Nacional presidida por Anselmo Braamcamp Freire, a Revolução de 14 de Maio de 1915, que derrubou o governo de Pimenta de Castro, a Revolução de Sidónio Pais, de 5 a 8 de dezembro, em que algumas unidades de Lisboa se rebelaram contra a guerra, numa altura em que a maior parte das tropas portuguesas se encontrava nas trincheiras de combate na Flandres e em África. A batalha do parque Eduardo VII, fotografada por Anselmo Franco, marcou o início da ditadura de Sidónio Pais. Ironicamente, no ano seguinte, o fotógrafo acompanhou, no Mosteiro dos Jerónimos, o funeral do Presidente da República, assassinado a 14 de dezembro, por José Maria da Costa. Anselmo Franco morreu aos 85 anos, a 14 de abril de 1965, em Lisboa.

Alberto Carlos Lima (1872-1949), nascido no Porto, é um dos fotógrafos mais presentes na imprensa do início do século XX. Colaborou regularmente nos jornais *Brasil-Portugal*, *O Occidente*, *Serões* e revista *Illustração Portugueza*. Entre 1910 e 1920, fotografou para o *Diário de*

Notícias, as principais atividades industriais portuguesas, como os documentos sobre a fábrica de cápsulas para garrafas, a fábrica de automóveis e a oficina de torneiro.

Se houve alguém que se entregou ao estudo e à divulgação da fotografia em Portugal, entre 1890 e 1900, foi Arnaldo da Fonseca (1868-1936?). Iniciou a sua carreira como preparador do gabinete de fotografia da Escola Naval, foi professor, investigador de processos fotoquímicos e tornou-se uma das figuras mais ativas na área em Portugal[144]. Em 1891, publicou o *Tratado Geral de Fotografia*, uma obra técnica, várias vezes reeditada até 1991. Diretor do *Boletim Fotográfico*[145], dirigente da Sociedade Portuguesa de Fotografia (1907-1914) e autor de diversas reflexões sobre os direitos de autor na fotografia, Arnaldo da Fonseca acabou por trocar a fotografia pela carreira diplomática, após a implantação da República.

Mais conhecido pela ligação aos primórdios do cinema português do que à fotografia, Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931) desenvolveu um dos trabalhos da visualidade portuguesa mais relevantes na viragem do século.[146] Nas principais cidades portuguesas, em especial no Porto, quase todos os acontecimentos mereceram a atenção da câmara de Paz dos Reis: as cheias no Douro, o incêndio no Teatro S. João, a peste bubónica, na Invicta, a visita de Eduardo VII a Lisboa, entre muitos outros. Fotografou touradas, as terras e populações vizinhas do Porto.[147]

Dedicou-se à produção de flores e horticultura, negócio que lhe financiou a paixão pela fotografia, a música e o cinema. De porte elegante,

---

[144] As primeiras experiências de fotografias aéreas também são atribuídas a Arnaldo da Fonseca. Arnaldo da Fonseca continuou a publicar inúmeros artigos e livros sobre a fotografia, nomeadamente *O Guia Prático da Fotografia*, *Manual Guia do Photographo Amador*, em 1899, *A Fotografia das Cores pelo Methodo Directo, pelo Methodo Indirecto e pelo Methodo Mixto* e, entre outros, *Guia do Fotógrafo* (1905), *Pintura Photográfica* (1906) e *Fotografia em 12 Lições* (1911).

[145] O *Bolethim Fotográfico* foi editado mensalmente, entre 1900 a 1914, pela casa comercial Worm & Rosa. À data, esta publicação concorria com a *Echo Photográfico,* editada entre 1906 e 1911 pela Agência Photografica.

[146] No espólio de 9260 negativos e 2464 positivos, oferecidos pela família do fotógrafo ao Centro Português de Fotografia, encontram-se expostos alguns dos melhores fotogramas da época, muitos deles, registo do quotidiano de Aurélio da Paz dos Reis, das paixões a que se dedicou ou das revoluções em que se envolveu.

[147] No catálogo da sua obra, M. Teresa Siza, ex-diretora do CPF, escreve que as imagens de Paz dos Reis «versam temáticas tão diversas como a viragem do século, que mostram aspectos inéditos, da história política e social do país, da paisagem urbana e rural, dos agrupamentos sociais e das instituições, nomeadamente as portuenses, mas também as do resto do país, da Madeira, de França, Espanha, e Brasil» (1998: 10).

Paz dos Reis foi também um republicano convicto[148]. Integrou as investidas revolucionárias em favor do Partido Republicano e captou, como poucos, o movimento do seu tempo, sem fazer concorrência com outros fotógrafos contemporâneos. O cinema de Aurélio da Paz dos Reis nasceu do interesse pela fotografia. A natureza da maioria dos filmes que realizou é de pequenas reportagens e registos antropológicos. Sempre de câmara pronta a disparar, a fama de bom fotógrafo foi conquistada com as fotografias estereoscópicas, das quais deixou mais de nove mil chapas. Morreu de doença a 19 de setembro de 1931, amargurado por ver caídos por terra os ideais que defendeu.

Quase toda a carreira de Cunha Moraes foi construída com registos sobre Luanda, cidade onde viveu muito tempo, e as ex-colónias portuguesas. Natural de Coimbra, José Augusto Cunha Moraes (1855-1933) partiu em criança com a família para a capital angolana, em 1863, onde o pai abriu um estúdio profissional de fotografia. Regressou a Portugal para prosseguir os estudos, mas assim que terminou, voltou a Angola para trabalhar no estúdio de família. No Loanda-Photografia de Abílio C.S. Moraes, fotografou as famílias da cidade. À época, Luanda era um destino de exploradores estrangeiros. Filiou-se na Sociedade Portuguesa de Geografia, que lhe incumbiu a missão de viajar e fotografar as paisagens, a etnografia e as construções mais importantes nas colónias portuguesas, em especial Angola e São Tomé e Príncipe[149]. Entre 1877 e 1894, fotografou intensamente e lançou vários álbuns de fotografia. Em 1900, voltou a Portugal para se instalar no Porto, onde colaborou com a Casa Biel. O nome de Cunha Moraes surge ligado à edição histórica *A Arte e a Natureza*. Fotografou o Douro, a etnografia lusa e as manifestações religiosas. Com a falência da Casa Biel, Cunha Novaes cessou atividade. Ainda tentou impulsionar o espaço, mas a doença impediu-o de prosseguir. Morreu no Porto, em 1933.

---

[148] A Flora Portuense, o espaço comercial mais moderno do género no Portugal de início do século XX, serviu-lhe de pretexto para catalogar todas as espécies de sementes de horta, jardim, plantas e flores que passaram pelas suas mãos e que publicou com o título *Catálogos Específicos* (1892). Aurélio da Paz dos Reis ficou ainda ligado à revolta de 31 de Janeiro, no Porto. Chegou também a ser vice-secretário, vereador e vice-presidente da Câmara do Porto.

[149] Entre 1885 e 1888, Cunha Moraes publicou *Africa Occidental-Album Photografico e Descriptivo*, em quatro volumes, considerado um dos melhores livros de fotografia africana. Editou n' *O Occidente*, revista que circula, em Portugal, entre 1839 e 1915, e *Arte Photographica*.

Domingos Alvão (1872-1946) deixou um espólio gigantesco repartido pela fotografia documentalista, romântica e pelo picturalismo. Embora seja mais fotógrafo do que repórter fotográfico e de ter trabalhado intensamente para o regime, só na imprensa periódica e em volumes, Domingos Alvão publicou quatro mil fotografias, além de existirem mais mil imagens espalhadas por diferentes arquivos. O romantismo está presente no retrato humano do Porto burguês, mas também nas paisagens do Douro e nas deambulações que empreendeu pelo País. Como confessou numa entrevista ao jornal *O Mundo,* em 1913: «Ninguém calcula o esforço enorme que eu tenho de realizar para conseguir um cliché com interesse. São horas que se gastam para uma só fotografia. É preciso ter muita paciência e amor à profissão.»

A par da publicação regular na imprensa, Alvão foi contratado, em exclusivo, pela Agência Geral das Colónias para mostrar a importância das províncias ultramarinas para o Estado Novo através da imagem fotográfica. Outra das grandes encomendas do regime a Domingos Alvão veio do Instituto do Vinho para fotografar o Douro, e do Instituto Nacional do Trabalho e da Previdência – encomenda da qual resultou o álbum *Bairros de Casas Económicas – 1934-1940*. Alvão era minucioso no momento fotográfico. António Sena descreve a obra de Alvão como:

> *A ponte entre a fotografia descritiva e naturalista do século XIX e a fotografia pictorial da década de 1910…Sem utilizarem a manipulação de negativos ou de positivos, manipulam, subtilmente, as suas personagens, a sua iluminação e o seu olhar. As suas fotografias eram normalmente obtidas com máquinas de grande formato, com profundidade de campo exemplarmente controladas e provas positivas muito ampliadas* (Sena: 212).

Na corrente picturalista nacional, destacaram-se ainda os trabalhos artísticos de Maria da Conceição Lemos de Magalhães, que é conhecida como sendo a única mulher, no início do século XX – 90 anos depois de Madame Fritz –, a dedicar-se à fotografia em Portugal.[150] Em 1915, a

[150] A jornalista Maria Lamas também se viria a destacar como jornalista e fotógrafa, em especial, nas décadas de 30 e 40 do século XX. À frente do seu tempo, Maria Lamas continuou a trabalhar até à sua morte, a 6 de dezembro de 1983. *As Mulheres do Meu País*, projeto que foi publicado em 24 fascículos entre 1948 e 1959, é um documento precioso para conhecer a alma do ser feminino no Estado Novo. A obra foi relançada em livro, em 2002, pela Editorial Caminho e, em 2021, inspirou a cineasta Raquel Freire, que realizou uma série documental com o mesmo nome para a RTP.

revista inglesa *Photograms of the Year* convidou o Visconde de Sacavém a escrever um artigo sobre a fotografia em Portugal. No texto, referiu os nomes de Paulo Plantier, Brum do Canto, Arnaldo Fonseca, Alfred Black ou, entre outros, Julio Worm.

Ferreira da Cunha (1901-1970) iniciou a carreira em jornais desportivos e revistas da atualidade até que João Pereira da Rosa o convidou para trabalhar n'*O Século*, em 1926. Sete anos mais tarde, entrou para o *Diário de Notícias*[151], onde assumiu a direção da secção fotográfica de que se ocupou até quase ao final da vida. Apesar de o *Diário de Notícias* estar submisso ao governo, durante o Estado Novo, a forte censura não o impediu de realizar algumas das fotos mais interessantes da época.

Sem perder a estética propagandística a que estava obrigada toda a imprensa nacional, Ferreira da Cunha acompanhou diversos momentos importantes do País com composições cuidadas. Ao mesmo tempo, colaborou com a *Notícias Ilustrado* e *O Século Ilustrado*. Ao longo da carreira, o fotojornalista do *Diário de Notícias* exerceu cargos de direção no Sindicato de Jornalistas e Caixa da Reforma.

Repórter da revista *Serões*, entre 1906 e 1908, Leitão Bárcia (1871--1945) distinguiu-se pelo sentido estético, procurando atribuir certas orientações conotativas à imagem a partir do enquadramento e da composição. As fotos noturnas e os planos picados definem o seu estilo. Bárcia documentou a Lisboa popular da época, dos aguadeiros e dos mercados de peixe, a Feira da Ladra, as ruelas e as quintas da capital, ainda longe de imaginar o *boom* etnográfico que seguiu ao longo de todo o século XX, os edifícios e os monumentos; entrou na casa de famílias nobres e fotografou intelectuais. O retrato do poeta Alonso Lopes Vieira e do escritor Albino Forjaz de Sampaio, na Avenida da Liberdade, numa noite envolta em neblina, é dos seus trabalhos mais conhecidos.

Em 1924, a Biblioteca Nacional publicou o *Guia de Portugal*. O primeiro volume, *Lisboa e Arredores*, reúne trabalhos de fotógrafos paisagistas portugueses. A publicação foi organizada por Raul Proença

[151] O projeto *100 Anos da República-As Estórias Nunca Contadas pela História*, editado em fascículos com o *Diário de Notícias*, com seleção fotográfica de Pedro Loureiro, parece anular muitas ideias-feitas sobre a fotografia de imprensa nacional, no final do século XIX e início do século XX, e prova que a fotografia portuguesa de imprensa sempre teve profissionais à altura das principais referências internacionais, naturalmente, em alguns períodos históricos mais do que noutros.

(1884-1941), defensor do socialismo democrático e fundador da *Seara Nova*, na altura, chefe de serviços técnicos da Biblioteca Nacional e um dos intelectuais mais influentes do virar de século. Depois de combater a ditadura militar, em 1926, viu-se obrigado a exilar-se em Paris.

O trabalho deste conjunto de fotógrafos de imprensa elevava a qualidade jornalística de alguns jornais da época. Nesta altura, a fotografia ainda seguia orientações formais de uma sociedade conservadora, mas que, nas principais cidades, avançava a passos largos para a modernidade. Com Benoliel e os outros contemporâneos, a fotografia libertou-se da luz artificial do estúdio e aproximou-se dos acontecimentos de rua, bem como dos grandes momentos políticos e sociais. Graças a estes fotógrafos e ao seu trabalho documental para imprensa, podemos não apenas imaginar como foi este conturbado virar de século, mas, através dos fragmentos visuais que a fotografia preservou, conhecê-los fisicamente e contextualizá-los num tempo histórico.

Um retrato social condicionado

Com interesses distantes dos trabalhos de denúncia, em solo americano, de Jacob Riis ou de Lewis Hine, em Portugal, a pobreza ausentou-se da imprensa nacional. As objetivas dos fotógrafos portugueses que colaboravam com os jornais e as revistas ilustradas nacionais da época preocupavam-se mais em acompanhar as mudanças que emergiam na sociedade abastada da época do que em mostrar as diferenças gritantes de classes que separavam Lisboa e o Porto do Portugal rural. A fotografia nacional do virar de século é essencialmente urbana.

Nas primeiras décadas do século XX, fotografias, quase todas captadas em espaço público, conviviam com os trabalhos gráficos e de ilustração de Jorge Barradas, René Vicent, Bernardo Marques, Stuart de Carvalhais ou, entre outros, Emmerico Nunes. A figura da mulher era um ícone omnipresente nestas ilustrações, quer seja de natureza publicitária ou institucional. As imagens de teor mais jocoso eram tradicionalmente encontradas nos *cartoons*. Perante o fim da Monarquia e com os ideais da República caídos em desgraça, os políticos tornaram-se o alvo preferencial das sátiras ilustradas.

A rutura da fotografia da imprensa com a ideia de ordem e de harmonia que imperava no registo fotográfico de momentos de lazer da alta sociedade ou de retratos de intelectuais e políticos ilustres, muito explorados por quase todos os fotógrafos, foi imposta pela perspetiva de Joshua Benoliel. Embora muito presentes na obra do pai do fotojornalismo português, já não eram apenas as figuras de poder a merecer a atenção da objetiva que perseguia a notícia. Se havia uma manifestação civil, uma convulsão política, um barco carregado de emigrantes que partiam para as terras remotas do Brasil, da Venezuela ou dos Estados Unidos da América e deixavam a família em lágrimas no cais, ou multidões em greve reivindicando melhores condições laborais, Joshua Benoliel não tinha medo de se aproximar do acontecimento para documentar a realidade. Greve dos operários da Cuf, da Carris, transportes ferroviários. Planos gerais preenchidos de gente enchiam as manchetes d'*O Século*. Em plena crise social dos anos 10 do século XX, as fotografias mais conhecidas de indigentes, entre os quais muitas crianças que mendigavam sujas e descalças pela rua de Lisboa, são de Benoliel[152].

As fotografias do repórter d' *O Século* aproximavam-se da realidade, com as evidentes reservas que uma sociedade conservadora como era a portuguesa exigiam. Os planos próximos ou grandes planos envolvendo acontecimentos negativos não abundavam na imprensa nacional, da mesma forma que não existia espaço na imprensa para a narrativa documental. O acontecimento era concentrado numa única fotografia. As pessoas habituaram-se à presença da câmara de Benoliel. Já não estranhavam, não fixavam a câmara. Seguiam, indiferentes, os seus destinos. O fotógrafo transformou-se numa presença invisível, mito que sobrevive no fotojornalismo de hoje.

[152] A maior coleção de retratos de mendigos foi concebida pelo fotógrafo Jorge Almeida Lima (1853-1934), colaborador da *Illustração Portugueza* e da *Brasil-Portugal*, que percorreu várias zonas do País com a sua câmara, embora a fotografia não fosse a sua profissão principal. O seu trabalho documenta a atividade social, política e económica, no final do século XIX e início do séc. XX.

O FOTOJORNALISMO NA COBERTURA DA GUERRA

Primeira Grande Guerra

A Primeira Grande Guerra (1914-18) foi um marco mais importante para a fotografia do que para o fotojornalismo, uma vez que apenas um grupo de fotógrafos controlado pelas chefias militares tinha acesso aos palcos de conflito. O poder investiu na tecnologia e utilizou a fotografia como uma arma de propaganda política e de manipulação da opinião pública, numa altura em que os índices de analfabetismo eram maioritários entre a população. No terreno, os fotógrafos captaram imagens de soldados bem-dispostos e longe das filas de combate. Imagens de morte em batalha não passaram na censura das chefias do Exército. As fotografias mais duras deste período são as execuções públicas, como se a exposição social desses momentos servissem de exemplo cívico. «A destruição, a morte ou o ferimento brutal que mutilava para sempre o soldado, normalmente, não era mostrado. A morte não era um objeto fotográfico (Vicente, 2000). Como refere Jorge Pedro Sousa:

> …*Os ministérios franceses da Guerra e das Belas Artes criaram, por exemplo, um Serviço Fotográfico do Exército com o propósito de documentar os tempos de luta que se viviam e, sobretudo, de controlar a obtenção e difusão de imagens, impedindo a disseminação das fotos-choque, aquelas que retratavam a face odiosa da guerra (o organismo será ressuscitado na Segunda Guerra Mundial). Os fotógrafos de guerra tiveram ainda de lidar com a mão-pesada de censores e editores, que retocavam muitas imagens, impedindo o choque* (2004: 61).

A fotografia também passou a ser uma companheira dos soldados. A Kodak inventou a pequena Vest Pocket[153] que qualquer militar podia esconder no bolso do casaco. O trabalho dos amadores fotográficos só circulava com autorização dos superiores hierárquicos. Mas foi a Leica[154]

[153] Comercializada entre 1912 e 1926, é uma máquina robusta, discreta e a baixo preço.

[154] A Leica foi construída por Oskar Barnack e lançada no mercado, em 1913, pela Ernst Optische Werke.

que revolucionou a fotografia profissional, em especial, o fotojornalismo. A pequena Leica, com filme de 35 mm, era discreta ao ponto de permitir ao fotojornalista disparar sem intervir na ordem dos acontecimentos. Só a partir de junho 1915, os correspondentes de guerra conseguiram despistar a atenção dos exércitos, protegidos pelas forças aliadas. Nesse ano, Lord Kitchner, responsável britânico das relações com a imprensa, ordenou a prisão de jornalistas. Não era permitido fazer referência a pessoas, lugares ou factos nas imagens jornalísticas. Para exigirem maior liberdade de informação e negociar com os governos o envio de fotógrafos nas frentes de combate, as agências noticiosas criaram a Proprietors Association of Press Photographic Agencies (PAPPA). No entanto, os esforços eram em vão. O secretariado alemão vigiava a Imprensa através do gabinete do jornalismo de guerra, que exercia um forte controlo e censura sobre os profissionais de informação.

A partir de 1915, as fotos deixaram de estar assinadas, começou-se a trabalhar em regime de colaboração e o anonimato vulgarizou-se. Frederic Alexander Fyfe, do regimento King's Liverpool, foi dos poucos homens a arriscar a vida para fotografar os combates. Antigo repórter fotográfico, alistou-se como soldado e, por conta e risco, obteve as primeiras imagens de um ataque a trincheiras alemãs, violando as regras estabelecidas pelos secretariado do jornalismo de guerra, em 1915. Nos primeiros seis meses de combates, o sargento Christopher Pilkington também captou algumas imagens do conflito. No entanto, o trabalho dos dois fotógrafos quase desapareceu.

Cada chefia militar escolhia os fotógrafos que queria ver no campo de batalha a acompanhar as tropas do seu país. Ernest Brooks, do *Daily Mirror*, foi destacado para seguir os dois milhões de soldados que integraram as tropas britânicas com a sua Kodak Panorama n.º4. A mesma câmara com que trabalhava o fotógrafo oficial canadiano William Rider-Rider, que se estreou no campo de batalha em abril de 1916. Rider realizou um total de quatro mil chapas de vidro que enviava para o quartel do general Haig para serem censuradas. Na cobertura oficial australiana, encontrava-se Charles Bean. Apenas a partir de 1917, a qualidade fotográfica começou a revelar-se graças ao acesso de repórteres fotográficos às linhas da frente. Neste ano, Rider foi substituído pelo fotógrafo Ivor Castle, na terceira batalha de Ypres ou de Passchendaele.

Os editores continuaram a mostrar interesse pelas fotografias. As imagens que causaram mais impacto junto do público eram publicadas no *The Times*, de Londres, em 1917. Durante a batalha de Verdun, em 1916, a imprensa alemã publicou uma fotografia de um oficial francês a ser abatido enquanto ordenava em combate um contra-ataque aos seus homens. A imprensa austro-húngara utilizou a imagem, que se descobriu depois ser uma encenação. A partir do Armistício de Copiègne, a 11 novembro de 1918, os fotógrafos assumiram, definitivamente, a posição dos Aliados e começaram a revelar ao mundo a brutalidade das investidas alemãs. A partir desta data, emergiu uma nova geração de fotógrafos.

Em Portugal, *A Capital, O Século*, o *Diário de Notícias* transformaram-se nos mais credíveis documentos do quotidiano político e social da época. Assim que a Primeira Guerra Mundial começou, *A Capital* enviou para França o jornalista Hermano Neves, a estreia do género grande reportagem no jornalismo português.

A imprensa nacional foi ainda marcada pela reedição da revista *Ilustração Moderna*, após o seu desaparecimento em 1903. A publicação era dirigida por Marques Abreu (1879-1958), especialista na zincogravura, que permitia a publicação de imprensa ilustrada com grandes tiragens, desenvolvendo a edição fotográfica em Portugal. Lançou o portefólio *Vida Rústica*.

Portugal também teve o seu repórter de guerra. Arnaldo Garcez Rodrigues (1885-1964), fotógrafo oficial do CEP (Corpo Expedicionário Português), seguiu para França para registar a experiência dos soldados portugueses, na Primeira Grande Guerra. Com o posto de alferes equiparado atribuído pelo ministro general Norton de Matos, de quem era amigo, Garcez Rodrigues teve como missão captar as cerimónias oficiais, o quotidiano da guerra e mostrar como viviam as tropas portuguesas. Terminado o conflito, manteve-se em França até 1921. Nessa altura, regressou a Portugal, onde passou a fotografar as cerimónias referentes à transladação dos corpos e eventos ligados à participação dos soldados portugueses na Guerra, além de colaborar como repórter nos importantes jornais de Lisboa, *O Século* e *O Diário de Lisboa*. Garcez Rodrigues acompanhou os preparativos e a partida para a travessia área do Atlântico Sul, por Gago Coutinho e Sacadura Cabral. A partir de 1923, após abandonar a colaboração jornalística, Garcez abriu no Chiado, em

Lisboa, uma loja de venda de equipamento fotográfico com o seu nome. Os trabalhos de guerra foram mostrados anos mais tarde, numa exposição no Teatro Nacional D. Maria II.

O historiador Mário Matos e Lemos lançou, em co-autoria com Alexandre Ramires, um livro dedicado à vida e obra de outro fotógrafo de guerra, anterior a Garcez Rodrigues, mas cujo trabalho tem sido ignorado. "O Primeiro Fotógrafo de Guerra Português-José Henriques de Mello", editado em 2008, pretende dar a conhecer a vida e a obra deste autor esquecido, que cobriu as campanhas na Guiné de 1907-1908 e acompanhou a força expedicionária enviada pelo governo português. Além das fotografias da guerra, José Henriques de Mello realizou um álbum com cerca de uma centena de imagens sobre as paisagens e costumes guineenses. Nascido em Cabo Verde a 20 de janeiro de 1875, o fotógrafo emigrou depois para os Estados Unidos da América, onde abriu um estúdio fotográfico e onde acabaria por falecer a 30 de março de 1936, com 51 anos.

A fotografia entre guerras

O ambiente favorável do pós-guerra estimulou a criação artística, literária e científica europeia, nas primeiras décadas do século XX. Pela primeira vez, revistas e jornais dedicadas à grande reportagem, em que a fotografia era protagonista, tornaram-se um fenómeno de sucesso. Jacinto Godinho aponta alguns exemplos da popularidade do jornalismo e do seu género mais nobre: «A "grande reportagem" foi por isso um fenómeno de grande vastidão nos anos 20 e 30 do séc. XX. Isso mesmo demonstra aliás a proliferação de figuras da cultura popular, como o Tintim e o Super-Homem sintomas dessa extensão cultural. Em Portugal, o fenómeno foi também marcante e atingiu dimensões complexíssimas, através do caso do repórter X, Reinaldo Ferreira» (2004: 611).

Em França dos anos 1920, nasceu a revista *Vu*, dedicada à fotografia. Neste período, emergiu o fotojornalismo soviético com *USSR im Bild*, uma revista de imagens que era publicada em inglês, francês, alemão e espanhol e que sobreviveu até à Segunda Guerra Mundial. Algumas das construções fotográficas de Alexander Rodchenko e El Lissitzky foram

publicadas nesta revista. Juntamente com Gustav Klusis (1895-1944), El Lissitzky (1890-1966) ficou ligado ao movimento da nova objetividade[155] (*Neue Sachlichkeit*), que servia a propaganda comunista. Após um período de convulsões políticas e sociais da Primeira Grande Guerra, o jornalista sentiu necessidade de se libertar do espartilho da objetividade que o tinha condicionado. Na nova objetividade, não se ausentava da narrativa, mas intervinha como testemunha do acontecimento.

Em 1933, a *Vogue* apresentou a primeira fotografia a cores, depois de quatro décadas de edições a preto e branco. Em 1935, nos Estados Unidos, a Associated Press, uma das principais agências internacionais da atualidade, transmitia a primeira telefoto. A imagem da queda de um avião nas montanhas de Adirondack, no estado de Nova Iorque, chegou aos jornais graças ao serviço de telefoto da recém-estreada agência norte-americana.

Ainda nos anos 1930, outras agências proliferaram. Uma das mais importantes foi a Black Star, criada por Mayer Ernest, Kurt Safranski e Kornfeld Kurt, três judeus que se instalaram nos EUA para fugir ao nazismo. Ao seu serviço na cobertura dos mais importantes acontecimentos mundiais ou no fornecimento de imagens do quotidiano, estavam nomes como Robert Capa, Andreas Feininger, Henri Cartier-Bresson, Philippe Halsman, Germaine Krull, Martin Munkacsi, Marion Post-Wolcott, Charles Moore, Bill Brandt, W. Eugene Smith e, entre outros, Mario Giacomelli.

A 23 de novembro do ano seguinte, a revista de humor e de variedades que existia desde 1883 transformou-se num dos projetos mais admiráveis da história do fotojornalismo, quando foi comprada pelo jornalista e magnata da comunicação Henry Luce, fundador da *Time Inc*., a editora da revista *Time*, desde março de 1923, e da *Fortune,* em 1930. Seguindo o lema «if you see Life, you see de world (se vires a *Life*, vês o mundo), a revista tornou-se a expressão máxima da necessidade de a fotografia documental e fotojornalística se desvincular dos fins propagandísticos e se afastar do carácter institucionalizado com que era orientada a imagem

[155] Na fotografia, a nova objetividade, movimento nascido na Alemanha da década de 20 para se opor ao romantismo da corrente expressionista, identifica-se, na fotografia, por instantâneos muito rápidos, tirados a velocidade de 1/100 000 de segundo, conseguindo captar uma bala de espingarda a cortar uma carta de jogar.

do real, durante as duas grandes guerras, para a aproximar do Homem e da ideia de verdade.

Muito do êxito da *Life* deveu-se ao brilhantismo dos fotógrafos da Black Star, um dos principais fornecedores da revista, e mais tarde, da Magnum Photos. A revista que arrancou com tiragens de 466 mil exemplares superou os oito milhões de leitores e conquistou um poder de influência ímpar junto da opinião pública norte-americana. Embalada pelo sucesso da *Life*, a revista *Look* surgiu nas bancas americanas, em 1937, em véspera do início da Segunda Guerra Mundial. Com textos curtos, as fotografias eram, como na *Life*, protagonistas.

Em Espanha, o clima tenso que procedeu à Segunda República terminou numa das guerras mais duras em território europeu, considerado o laboratório de ensaio da Segunda Guerra Mundial. Em julho de 1936, o golpe de estado do Exército contra o regime opressor atirou o país para uma luta que opôs as tropas nacionalistas e fascistas de Franco à Frente Popular que formava o governo republicano. Alguns dos melhores fotógrafos posicionaram-se ao lado dos populares, a maior parte era camponeses oprimidos que combatiam as forças franquistas e tradicionalistas da Falange. A força das fotografias publicadas na imprensa revelou uma geração de fotógrafos, que ainda hoje permanece a principal referência dos fotojornalistas em exercício.

Ao serviço da Black Star e da *Life*, neste ano, Endre Ernõ Friedmann, conhecido profissionalmente por Robert Capa (1913-1954), realizou a famosa fotografia *The Falling Soldier* ("Morte de um Miliciano"), uma imagem que se tornou icónica graças ao valor indiciário de mostrar o preciso momento da morte. Além de Capa, André Kertész, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Brassai, David "Chim" Seymour, George Rodger, entre outros tornaram-se a geração mítica que não conhecia obstáculos para captar o momento fotográfico perfeito. Mais tarde, muitos deles foram obrigados a deixar a Europa para encontrar refúgio na América, onde fundaram a agência Magnum.

A fotografia realista e comprometida com causas sociais evidenciou-se nos Estados Unidos dos anos 1930. Havia uma maior aposta em retratos documentais. Até a fotografia artística seguia a tendência de ancorar a criação no real. A afirmação do ponto de vista do fotógrafo sobre uma determinada realidade assumiu-se, precisamente, com os trabalhos

humanistas da *Farm Security Administration*, realizados na altura da Grande Depressão, por encomenda do governo de Roosevelt e orientado por Roy Emerson Stryker. A linha seguida pelos fotógrafos da FSA, que recebeu fortes influências do trabalho reformista de Lewis Hine, é determinada previamente por Roosevelt. «O objectivo do projecto era mostrar o valor das pessoas fotografadas. Assim, o ponto de vista estava implicitamente definido: das pessoas da classe média que precisavam de ser convencidas de que os pobres eram realmente pobres e dignos (Sontag, 2012: 66).

Na Rússia, anos 1920, eclodiu um projeto documental paralelo ligado ao movimento internacional de trabalhadores, nascido na Terceira Internacional Comunista, em 1927. Artistas como Sergey Tretyakov, Rodchenko e Boris Kushner documentavam o dia a dia dos operários, acreditando que fotografia e a auto-representação dos trabalhadores seria uma forma de libertação e de apropriação dos meios de produção.

A liberdade expressiva do documentarismo apenas se generalizou nos anos 1950, rompendo com a visão neutra a que estava obrigada a fotografia. Começou-se então a valorizar a autoria dos chamados fotógrafos do real, admitindo a subjetividade, assumindo influências, experimentalismos, que aproximavam a fotografia documental dos circuitos artísticos. Tagg (1998) classifica este período de renovador. Hoje, são fragmentos de um tempo que nos ajudam a perceber a história recente e a evolução das sociedades da modernidade.

Segunda Guerra Mundial

Não deixa de ser curioso que nos períodos mais difíceis da História se agigantem alguns dos projetos jornalísticos mais interessantes. Durante a Segunda Guerra Mundial, a *Life* atingiu o auge e desempenhou um papel fulcral na cobertura do conflito, dificultada pelo controlo nazi.[156] A maior parte dos grandes fotógrafos europeus fugiu da Europa para os Estados Unidos. Neste período, a fotografia de imprensa norte-americana

[156] Durante este momento conturbado, trabalham para a *Life* 670 pessoas com 320 escritórios espalhados pelo mundo, além de ser líder no mercado publicitário americano.

atingiu picos elevados de qualidade, com os melhores fotógrafos europeus ao serviço da *Life*, da Black Star ou da Associated Press. Enquanto isso, na Europa dominada pelo medo e pelas ideologias imperialistas, a fotografia era usada como propaganda política. As agências Black Star e Associated Press ainda enviaram correspondentes de guerra, mas o Partido Nacional alemão proibia a presença de fotojornalistas internacionais na Polónia.

O envio de fotografias da guerra para a imprensa era da responsabilidade da Propaganda Kompagnie, do exército germânico, que heroiciza Hitler e os seus movimentos políticos. O acesso aos campos não era fácil e todo o trabalho era submetido aos censores. Antes de enviar os negativos para a revista *Life*, Margaret Bourke-White via o seu trabalho ser escrutinado pela censura militar.

Algumas das fotos mais perturbantes deste período são da autoria de um prisioneiro judeu anónimo, a quem lhe foi entregue uma pequena câmara às escondidas, para captar os horrores que estavam a acontecer, no campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, na Polónia ocupada pelos nazis, em agosto de 1944[157]. A iniciativa desesperada partiu da Sonderkommando, um comando especial formado por judeus polacos obrigados a trabalhar nas câmaras de gás, que tentou de tudo para mostrar ao mundo as atrocidades cometidas pelos nazis. O rolo com os negativos saiu do campo de concentração no interior de um tubo de pasta dentífrica. As quatro imagens que o prisioneiro captou são hoje o testemunho mais raro dos horrores de Auschwitz, mas que na atualidade estão expostas no Memorial e Museu de Auschwitz-Birkenau, na Polónia.

O trabalho de análise do filósofo e historiador de arte George Didi-Huberman sobre as quatro fotografias clandestinas provam que, pela importância do que documentam, os fragmentos da realidade podem ser muito mais elucidativos sobre os horrores do Holocausto do que

[157] Os chefes da resistência polaca pediam fotografias que comprovassem as suspeitas do genocídio que estava a acontecer em Auchwitz. Um trabalhador civil conseguiu infiltrar a câmara, sobre os maiores cuidados de membros do Soderkommando. Escondido no fundo de um cubo, a câmara chegou às mãos de um judeu grego de nome Alex, mas o seu sobrenome é desconhecido. Alex teve de esconder-se numa câmara de gás, por trás de um espaço sombrio para captar as provas visuais do extermínio dos campos de concentração nazi.

qualquer ensaio fotográfico planeado[158]; do que as fotografias que Margaret Bourke-White encetou ao chegar aos campos de concentração com os aliados. Fotografias desfocadas e tecnicamente deficientes[159] mostram aquilo que seria inimaginável ao ser humano pela violência do horror que provam. São mais válidas do ponto de vista de construção da memória e testemunho do real – «instantes de verdade», como classifica Hannah Arendt – do que as imagens tecnicamente perfeitas de um ensaio fotográfico pensado. Sem estes registos, poderia o mundo acreditar que tais atrocidades foram possíveis?

Retiradas do interior da câmara de gás do crematório V de Auschwitz, numa zona sombria, duas das imagens mostram a incineração de corpos gaseados em fossas ao ar livre, enquanto alguns homens lhes retiram as roupas, despojando os cadáveres «da aparência humana». Depois de deixar o crematório com a sua câmara escondida num cubo que tem na mão e que cobria com a manga do casaco, o fotógrafo dirigiu-se para a floresta onde o extermínio continuava. Rodeado de membros da SS – conta Georges Didi-Huberman – que o impediram de retirar a câmara e de focar, captou, à pressa, a foto de um grupo de mulheres que caminhava em fila, enquanto outras três andavam em sentido contrário. Embora a imagem seja quase impercetível, consegue-se ver o perfil de um elemento do Sonderkommando, reconhecível pelo chapéu. A quarta imagem ainda é mais ilegível. Apenas se veem os ramos de umas árvores em contraluz, com o céu sobrexposto. Depois de captar as fotografias, Alex regressou ao crematório, devolveu a câmara a David Szumulewski, que estivera este tempo escondido de cima do telhado a vigiar os movimentos dos SS. Ao receber a pequena câmara, colocou-a novamente no interior do cubo, extraiu o segmento da película sensibilizado à luz, que levou ao campo central e, finalmente, os negativos saíram dos campos de Auschwitz no interior de um tubo

[158] A análise de George Didi-Huberman está publicada *em Images malgré tout*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

[159] As fotografias de Robert Capa do Dia D, um conjunto de onze registos sobreviventes dos 160 captados pelo fotógrafo com a sua câmara Contax II e que foram destruídos durante um acidente de revelação, são exemplo do poder das imagens tecnicamente imperfeitas, mas que valem por serem o único testemunho de um acontecimento historicamente importante, assinalando a chegada das tropas aliadas à Normandia, o início da libertação da Europa do jugo nazi. A maior operação anfíbia da História envolveu 160 mil soldados e mais de cinco mil embarcações.

de pasta dentífrica, onde o escondeu Helena Dantón, empregada do refeitório das SS.

As imagens chegaram à Resistência polaca de Cracóvia, a 4 de setembro desse ano, juntamente com uma nota escrita por dois presos políticos, o socialista Józef Cyrankiewicz e o médico pneumologista Stanislaw Klodzinski[160]. Todos os que arriscaram a vida por obter os registos tinham esperança que estes pudessem chegar mais longe. E chegaram. Quase 80 anos depois dos horrores de Auschwitz, ainda hoje estas imagens ressuscitam a memória dos horrores vividos no imaginário e tornam-nos reais. Muito menos conhecidos do que as fotografias publicadas na imprensa, estes positivos são mais perturbadores porque, embora não mostrem a expressão de sofrimento dos prisioneiros como as fotografias de Bourke-White, são o sofrimento intrínseco e levam a imaginar o imaginável. Possibilita, para Huberman, um conhecimento mais lúcido do nosso mundo e fornece os instrumentos para poder agir de forma informada, evitando os erros do passado. Os membros do Sonderkommando sentiram, como escreve o autor, «uma imperiosa necessidade, mesmo que perigosa para eles, de extrair do seu trabalho infernal algumas fotografias suscetíveis de serem os testemunhos do horror específico e da amplitude do massacre. Extrair algumas imagens a essa realidade. Mas também – uma vez que uma imagem é concebida para ser olhada por outro – retirar para o pensamento humano em geral, o pensamento "de fora", um inimaginável que ninguém, até então (mas isto já é dizer muito, uma vez que foi tudo muito bem planeado antes de ser executado), havia vislumbrado essa possibilidade» (2003: 23).

Retirar uma imagem deste inferno era, como escreve Didi-Huberman, a partir do testemunho de Philip Müller, ex-prisioneiro e membro do

[160] Excerto de R. Boguslawska-Swiebocka e T. Ceglowska, *KL Auschwitz, Fotografie dokumentalne*, Varsovia, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980, pág. 18, e citado por Huberman, a nota dizia: «Urgente. Enviar o mais rápido possível dois rolos de película de metal para um aparelho fotográfico de 6x9. Podemos fazer fotos. Mandamos fotos de Birkenau, mostrando detidos a serem enviados para as câmaras de gás. Numa das fotografias, vê-se uma das fogueiras ao ar livre onde se queimam os cadáveres, porque o crematório não tem condições para os incinerar todos. Diante da fogueira há cadáveres que vão ser atirados. Outra foto representa um lugar no bosque em que os prisioneiros se despem presumivelmente para tomar duche. Depois, são enviados para a câmara de gás. Envie os rolos o mais rapidamente possível. Enviem estas fotos imediatamente a Tell; acreditamos que as fotos ampliadas podem ser enviadas para mais longe.» O nome de código Tell designa, refere o autor, Teresa Lasocka-Estreicher, membro, na Cracóvia, de um comité clandestino que ajudava os prisioneiros dos campos de concentração.

Sonderkommando, «duplamente impossível. Impossível por defeito, uma vez que os pormenores das instalações estavam camuflados, e às vezes soterrados. E porque, depois do seu trabalho sob o estrito controlo das SS, os membros do Sonderkommando incomunicavam-se de novo, numa "célula subterrânea e isolada". Impossível por excesso, porque a visão desta cadeia monstruosa, complexa, parecia exceder qualquer tentativa de registo» (*Idem, ibidem*). Para Didi-Huberman, a própria realidade é difícil de representar. Numa entrevista ao artista sevilhano Pedro G. Romero, o autor francês utiliza uma metáfora para explicar a relação da imagem com o tempo e com a realidade:

> *Falas-me da capacidade de verdade e o que eu digo é que há que temporalizar essa capacidade de verdade, há que perceber que só acontece em momentos muito breves. Disse-o Benjamin: é um flash, um rasgo momentâneo, que dura apenas um instante. E isso é o que me interessa. Há pouco acabei um texto sobre a imagem como borboleta. Se realmente queres ver as asas de uma borboleta, primeiro tens de matá-la e logo pô-la numa vitrina. Uma vez morta, e só então, podes contemplá-la tranquilamente. Mas se queres conservar a vida, que, no fundo, é o mais interessante, apenas verás as asas fugazmente, muito pouco tempo, num abrir e fechar os olhos. Isso é a imagem. A imagem é uma borboleta. Uma imagem é algo que vive e que só nos mostra a sua capacidade de verdade num flash* (*Idem, ibidem*).

A "capacidade de verdade" também se manifestou num momento particular do Holocausto. No dia da libertação pelos aliados, Lilly Jacob, uma jovem de 18 anos sobrevivente a Auschwitz, encontrou no campo de concentração de Mittelbau-Dora, a centenas de quilómetros de distância, um álbum fotográfico onde surgem imagens dos seus pais e irmãos, de quem foi brutalmente separada e nunca mais viu, entre as fotos de muitos outros judeus. As 197 imagens captadas por um fotógrafo da SS alemã, entre final de maio e início de junho, mostram os primeiros momentos da chegada de mais 424 mil judeus húngaros a Auschwitz, a seleção humana na rampa, a entrega dos pertences que foram saqueados pelos nazis e a caminhada até às câmaras de gás. Os historiadores ainda não conseguiram determinar com clareza quais as motivações para a

elaboração deste documento pelos nazis, que se julga ter sido realizado pelos fotógrafos da SS Ernst Hoffman ou Bernhard Walter.

Mais verdadeiro e próximo da realidade do que as fotografias publicadas nas páginas de jornais da época, o álbum Auschwitz[161] é a única prova visual da chegada de milhares de judeus húngaros ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, na Primavera de 1944, a maioria dos quais já tinha como destino a morte. A ideologia anti-semita teve o poder de roubar a vida a cerca de 6 milhões de judeus, além de presos-políticos, professores universitários, jornalistas, ciganos, homossexuais e todos os que eram vistos como diferentes ou lutavam contra o despotismo e a invasão.

Prolongando a metáfora de Didi-Huberman, durante a Segunda Guerra Mundial, a imprensa e, particularmente, a fotografia foi como uma borboleta encarcerada. Joseph Goebbels, o ministro nacional da Propaganda, determinou que não podia haver imprensa livre e deu ordens para que todos os jornalistas, fotógrafos, produtores de rádio, publicitários, pintores e poetas alemães se registassem na divisão de propaganda do exército alemão. A imprensa ilustrada germânica[162], que era altamente controlada pelo partido nazi, construiu o retrato de um líder poderoso. Os filmes de Leni Riefenstahl, que no pós-guerra foi ostracizada por ser a cineasta do regime nazi, *Triumph des Willers* ("O Triunfo da Vontade", 1935) ou, entre outros, *Olympia* (1938) exaltavam a grandiosidade do regime e a ideia de superioridade da raça ariana. Em contrapartida, o povo judeu era, como escreve a historiadora Mary Warren Marien, «quase sempre caracterizado nas fotografias como preguiçoso e desleixado» (2002: 297).

Muitos intelectuais que viviam em Berlim foram obrigados a exilar-se. O fotógrafo Erich Solomon, que cobriu alguns momentos determinantes que

[161] O álbum foi doado nos anos 1980 por Lilly Jacob-Zelmanovic Meier ao Memorial do Holocausto Yad Vashem, em Israel, mas algumas das fotos podem ser consultadas no *site* da instituição: https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/album_auschwitz/lili-jacob.asp. Além deste documento, o pintor Wladyslaw Siwek, que depois da guerra chegou a ser diretor do Museu e Memorial de Auschwitz-Birkenau, também desenhou algumas situações ocorridas no campo e que no presente ajudam a compreender e a eternizar os factos do mais tenebroso episódio da história contemporânea.

[162] O fotógrafo preferido de Hitler, Heinrich Hoffman, assinou um álbum de dois volumes repleto de fotografias do líder nazi, mostrando-o não apenas como uma figura política, mas alguém afável a ler o jornal ou a conversar com agricultores.

antecederam à Segunda Guerra Mundial para o *Berliner Illustrierte*, teve de fugir com a mulher para a Holanda, onde continuou a fotografar para o jornal *The Hague*, mas foi traído por um nazi holandês e capturado, acabando por morrer com a sua família, em Auschwitz. Henri Cartier-Bresson foi detido e tornado prisioneiro pelas tropas alemãs, mas conseguiu fugir para se juntar à Resistência Francesa. O fotógrafo reportou depois o julgamento público de alguns franceses informadores da Gestapo.

A guerra mostrada ao mundo pelo poder alemão criou a ideia de domínio e da força do III Reich, muito longe da verdade. As fotos mais sangrentas das batalhas, algumas obtidas com as pequenas pinhole, às escondidas pelos soldados americanos, foram abafadas pelas duas partes envolvidas no conflito e só se tornaram públicas no final da guerra, tal como as fotos do Shoah. Apesar das limitações que os fotojornalistas enfrentaram, a importância que a imagem assume foi determinante para os leitores que procuraram na fotografia a confiança que os textos não ofereciam. A imprensa recorria cada vez mais à imagem fotográfica para atrair leitores. No desembarque das tropas aliadas na Normandia, em 1944, Capa foi o único fotógrafo a registar imagens do combate. O trabalho de Capa foi minuciosamente preparado pela *Life* e aguardado com expectativa, apesar das dificuldades no envio dos rolos e do acidente em laboratório, durante a revelação.

As fotografias de W. Eugene Smith, Margaret Bourke-White, Henri Cartier-Bresson, ao serviço da *Life*, ou Alfred Einsenstaedt, pela Associated Press, ou Lee Miller[163], para a *Vogue*, revelaram as atrocidades da guerra, após a libertação dos campos de prisioneiros pelos aliados. As imagens de corpos esqueléticos e olhares vazios de Margaret Bourke-White foram recebidas como golpes demasiado fundos à dignidade humana, mas apenas deixavam rastos e mostravam a sobrevivência ao crime. As fotografias clandestinas do Sonderkommando correspondem ao momento presente do extermínio, uma revelação demasiado monstruosa e, por isso, a autenticidade do seu referente foi várias vezes renegado desde o Holocausto.

[163] Fotógrafa da *Vogue*, Lee Miller celebrizou-se pela cobertura de acontecimentos como o *London Blitz* (campanha de bombardeamentos dos aviões alemães a algumas cidades britânicas), a libertação de Paris e pelas imagens recolhidas em Buchenwald e Dachau, que mostram os horrores dos campos de concentração. Miller foi dos primeiros fotógrafos a chegar. Além de Miller, algumas das fotos mais conhecidas de Buchenwald pertencem a Margaret Bourke-White para a *Life*.

A fotografia manipulada *Raising a Flag over the Reichstag* ("O Hastear da Bandeira sobre Reichstag"), do fotógrafo do Exército Vermelho Yevgeny Khaldei, é o exemplo extremo de quando uma imagem de carácter propagandístico se serve da sua condição de documento para impor ideologias políticas. Outro dos registos mais emblemáticos do fim da Guerra tem duas versões com enquadramentos similares, um da autoria de Victor Jorgensen, que trabalhava para Estado norte-americano, e outro de Alfred Einsenstaedt, ao serviço da revista *Life*. Captada por acaso entre as manifestações públicas de alegria perante o anúncio do fim da guerra, a 14 de agosto de 1945, na foto *V-Day in Times Square*, ("O Beijo na Times Square"), um soldado da marinha norte-americana, que depois se veio a saber tratar-se de George Mendonsa, de origem portuguesa, beija uma enfermeira, naquele que é um ato espontâneo entre dois desconhecidos perante a felicidade da notícia. As fotografias representam o regresso dos soldados a casa, depois de uma longa temporada de ausência, em combate longe de casa.

Olhando para trás, percebe-se o quanto a tecnologia que existe hoje poderia ter sido importante para evitar o pior. Qualquer dispositivo multimédia, como um simples telefone, mostraria ao mundo em segundos o que se passava nos inacessíveis campos de concentração, tal como aconteceu nos últimos tempos na Primavera Árabe. Em resposta à pergunta sobre qual a função social do fotojornalismo, antigo repórter do *Expresso* Alberto Frias reforça esta ideia: «A função social é denunciar situações. Esse papel é muito importante. Se a fotografia tivesse os meios técnicos que existem hoje em dia, talvez a Segunda Guerra Mundial não se tivesse prolongado por tanto tempo. Se existissem telemóveis para fotografar as atrocidades dos nazis, a situação não tinha sido tão catastrófica.»

O pós-guerra e a agência Magnum

A guerra chegou ao fim na Europa, enquanto Portugal continuava confinado ao controlo do regime. Por oposição ao tipo de fotografia que se realizava na época e com o intuito de continuar o trabalho que tinha como montra preferencial a revista *Life*, após a Segunda Grande Guerra, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, George Rodger, William Vandivert

e David "Chim" Seymour empreenderam esforços para seguir um espírito livre e independente. O resultado foi a fundação, em 1947, da Magnum, que é hoje considerada a maior agência mundial de fotografia de autor, com representantes em quase todas as partes do globo.

Numa entrevista com Hervé Guibert ao *Le Monde*, Henri Cartier Bresson, citado no *site* da Magnum, explicava o ideal que levara à criação da cooperativa de fotógrafos: «A Magnum nasceu da necessidade de contar a história…». Servindo-se da câmara fotográfica "como uma extensão do olhar", como defendia Bresson, um grupo cada vez mais alargado de fotógrafos concentrava todo o talento, criatividade e espírito de coragem para percorrer o planeta, com a missão de mostrar o que se passava em lugares do mundo inacessíveis ao comum dos cidadãos, mas também imagens de proximidade que cativavam a atenção do observador/público quando apresentadas com a moldura dos profissionais da Magnum.

A fotografia documental libertou-se da neutralidade para prevalecer a perspetiva do fotógrafo sobre o que acontecia no mundo, demonstrando que a afirmação do estilo autoral podia ser utilizada em benefício da imagem e não como uma ameaça à autenticidade da realidade apresentada na fotografia.

Um dos trabalhos que mais despertou a indignação do público são as reportagens de W. Eugene Smith[164] (1918-1978). Repórter da II Guerra Mundial a cobrir os movimentos das tropas americanas no Japão, ao serviço da *Life*, Smith concebeu algumas das fotos mais violentas da fotografia de guerra, entre 1940 e 1950, mostrando o horror a que o ser humano é submetido e o quanto frágil é a vida. A obra de W. Eugene Smith centra-se na experiência física e emocional dos soldados na linha de combate. Uma das suas fotos mais marcantes, captada em junho de 1944, na ilha de Saipan, é *Wounded, Dying Infant Found by American Soldier in Saipan Mountains* ("Bebé ferida e moribunda encontrada por soldado americano nas montanhas Saipan"). A luta pela sobrevivência, o pavor e a ameaça eminente da morte pairam em quase todos os rostos expostos nas suas imagens.

[164] Enviado para a zona do Pacífico, W. Eugene Smith andava sempre tão perto da ação e dos soldados que, em 1945, foi gravemente ferido, na ilha de Okinawa.



Figura 23. *Wounded, Dying Infant Found by American Soldier in Saipan Mountains*, 1944. Foto: W. Eugene Smith, Magnum Photos, in *Life* Magazine Collection

São as fotos humanistas de W. Eugene Smith que denunciaram, anos mais tarde, as atrocidades causadas pela falta de escrúpulos da Chisso, uma companhia japonesa que produzia vários tipos de produtos químicos. Na década de 70 do século passado, o repórter revelou as condições desumanas em que as pessoas viviam e as consequências da poluição nas aldeias piscatórias, na região costeira de Minamata, situada na ilha de Kyushu. Através das imagens de crianças que nasceram e cresceram com profundas deformações físicas por causa do consumo de peixe contaminado, Smith mostrou o que o mundo ocidental não estava preparado para ver.

Realidades distantes tornam-se próximas das pessoas graças às fotografias de profissionais que arriscaram a vida para serem testemunhas do seu tempo. O americano Larry Burrows, por exemplo, morreu no Vietname, o francês Gilles Garon desapareceu no Camboja e o carismático Robert Capa faleceu no rebentamento de uma mina na Indochina, a 25 de maio de 1954, quase duas décadas depois de cobrir a Guerra Civil Espanhola.

Durante todo o século XX, a fotografia desenvolveu-se a alta velocidade. Além dos avanços técnicos, mereceu a atenção do público e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque abriu as portas à maior exposição de fotografia de sempre: *The Family of Man,* organizada por Steichen. Em 1956, foi criada a *World Press Photo*, sediada em Amesterdão.

Em Portugal, a grande novidade editorial da época foi o *Diário Ilustrado*, que chegou às bancas a 2 de dezembro deste ano, apesar da existência efémera. A fotografia assumia uma importância extrema no jornal dirigido inicialmente por Carlos Branco. Os fotojornalistas tinham muito mais para oferecer aos leitores do que a mera fotografia de "bate-chapas", como era referenciado o fotojornalismo da época. A equipa era formada por Firmino dos Santos e João Ribeiro, aos quais se juntaram mais tarde Eduardo Baião e Eduardo Gageiro. No ano a seguir à fundação do *Diário Ilustrado,* a Casa de Imprensa, em Lisboa, teve patente ao público, entre 25 de maio e 1 de junho, a I Exposição de Repórteres Fotográficos, com a participação de 17 fotógrafos e um total de 149 trabalhos. Foi das primeiras manifestações públicas da fotografia de imprensa para lá das páginas dos jornais. Em novembro 1961, o Serviço Nacional de Informação (SNI) entregou, precisamente, o primeiro prémio de reportagem fotográfica a Eduardo Baião[165] e João Ribeiro[166]. No texto *O Diário Ilustrado Nasceu há 50 Anos*[167], da autoria de Carla Baptista e Fernando Correia, os autores sublinham:

[165] Eduardo Baião foi também um dos mais prestigiados fotógrafos do *Diário de Notícias*.

[166] Homenageado em 2012 pela Sociedade de Autores, com a exposição *João Ribeiro: o Homem e o Seu Olhar*, para assinalar os 60 anos de carreira, o decano do fotojornalismo português foi fotógrafo d'*O Século*, *Século Ilustrado*, *Diário da Manhã*, *Diário Ilustrado*, *Jornal de Notícias, Época, A Capital e o Jornal*, onde se reformou com 64 anos, apesar de ter continuado a fotografar para o *Jornal de Letras*. Amigos do fotógrafo contam que ele não guardava os negativos, pelo que a maior parte do seu trabalho só é consultável em jornais e revistas onde publicou as fotografias, durante o exercício profissional. Detentor da Carteira Profissional n.º1 de jornalistas e um dos sócios mais antigos do Sindicato de Jornalistas, João Ribeiro faleceu a 8 de julho de 2016, aos 91 anos. Um dos trabalhos de que mais se orgulhava, como lembrou o *Expresso* na notícia da sua morte, era uma viagem com os pescadores portugueses de bacalhau que fotografou ao longo de três meses.

[167] Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/DiarioIlustrado.pdf.

> *No DI, não só existia a prática de integrar os fotógrafos nas equipas de reportagem (o conceito de reportagem só verdadeiramente se consolidará na década de 60 em alguns jornais e, depois, nas revistas Flama e O Século Ilustrado) como as chefias procuravam gerir e articular da melhor forma as competências específicas de cada um, sinal de que estes profissionais eram vistos como tendo um estilo e uma assinatura, exactamente como qualquer redactor. Fazendo justiça ao nome, o Diário Ilustrado tinha usualmente a última página integralmente ocupada com fotografias* (2006: 8).

O jornal, que inspirou o romance *Os Insubmissos* de Urbano Tavares Rodrigues, parecia não se render perante as investidas cerradas da Censura, mas a publicação de várias notícias incómodas ou proibidas pelo regime, como as imagens que mostravam os estragos do temporal que assolou Lisboa, na véspera da visita da rainha Isabel II, a exaltação e a alegria popular que as declarações bombásticas do general Humberto Delgado sobre o regime (Baptista e Correia, 2006: 10), saíram caro ao diário, condenando o título ao fim. Primeiro, entre 1957 e 1958, com vários conflitos internos entre jornalistas e a direção e depois cometendo a ousadia de noticiar as eleições legislativas de 1961. O jornal resistiu em agonia até 1963.

Constrangidos pelos censores, os próprios jornalistas alteravam o seu discurso para que pudesse ser poupado ao lápis azul[168], da mesma forma que as fotografias publicadas muito poucas vezes eram as das situações mais interessantes, que ficavam guardadas na gaveta dos sonhos da liberdade de quem informava oprimido. Como lembrou José Pedro Castanheira, jornalista do semanário *Expresso*, na conferência

[168] Eugénio Alves é autor de um dos textos mais citados como exemplo da genialidade dos jornalistas para ludibriar a Comissão da Censura, publicado no jornal *República*, edição de 18 de março de 1974, para descrever a tentativa de golpe de Estado perpetrada pelos oficiais do Regime da Infantaria 5 das Caldas da Rainha. Como a Censura tinha proibido a publicação de notícias sobre o golpe, que surge após a demissão dos generais Spínola e Costa Gomes por se terem recusado a participar em celebrações militares de homenagem a Salazar, Eugénio Alves utilizou a partida de futebol Sporting-Porto (2-0), que se realizou no dia seguinte, em Alvalade, para dar conta dos avanços dos militares para a capital: «Os muitos nortenhos que no fim-de-semana avançaram sobre Lisboa, sonhando com a vitória, acabaram por se retirar desiludidos com a derrota. O adversário da capital, mais bem apetrechado (sobretudo, bem informado da sua estratégia), fez abortar os intentos dos homens do norte. Mas parafraseando um astuto comandante, perdeu-se uma batalha, mas não se perdeu a guerra.» O texto passou no crivo dos censores.

A Ditadura Portuguesa, Porque Durou, Porque Acabou[169]: «Surgiu aquilo a que chamávamos o prontuário dos censores». As imagens, em nada semelhantes ao espírito independente da *Paris Match* e *Life*, não abandonaram o formalismo imposto pelos Serviços de Censura. Limitavam-se a retratos de grupo cinzentos e fotografias comprometidas com o regime das cerimónias oficiais. Não existia uma fotografia de denúncia, ao contrário da tendência que emergia nos Estados Unidos e alguns países europeus.

A tradicionalidade de Portugal despertou a curiosidade de vários fotógrafos internacionais, nos anos de 1950 e 1960. Alguns dos mais expressivos retratos humanos foram concebidos de Norte a Sul de Portugal e Madeira, pelo francês Jean Dieuzaide[170], nas três visitas ao País, na década de 50. Henri Cartier-Bresson também fotografou Portugal nessa altura, integrando alguns dos clichés das suas deambulações por terras lusas no livro *Os Europeus (*1955). Irvin Penn captou alguns rostos cinzentos e apagados da mulher portuguesa, bem distintos dos elegantes retratos de modelos e famosos da revista *Vogue*. Alma Lavenson retratou as mulheres e os pescadores da Nazaré, o mesmo cenário que inspirou os trabalhos documentais de Leon Levinstein. Brett Weston deixou alguns quadros fotográficos perfeitos das paisagens e aldeias pitorescas. Em 1963, o fotógrafo e professor americano George Krauss apurou os jogos de luz e de sombra na representação das paisagens humanas portuguesas, como Fátima, além de registos mais documentais, em Trás-os-Montes. O trabalho foi continuado já nos anos 1990. Com composições minuciosas em *chiaroscuro*, Ray Metzker também trocou, por alguns dias, as cosmopolitas cidades norte-americanas para viajar até à ruralidade portuguesa. Sem os condicionalismos que os fotógrafos nacionais enfrentavam, o ponto de vista dos autores estrangeiros centrava-se nas populações rurais e piscatórias, na pobreza, na tipicidade que desapareceu das ruas das cidades europeias, assuntos que eram

[169] A conferência foi realizada entre 22 e 23 de abril de 2014, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, por ocasião dos 40 anos do 25 de Abril. A intervenção de José Pedro Castanheira aconteceu no painel *A Imagem do Regime*, moderado por José Rebelo e em que participaram ainda Jacinto Godinho, Luís Trindade e testemunho do jornalista Cesário Borga.

[170] Alguns dos trabalhos de Jean Dieuzaide estão reunidos no livro *Portugal 1950*, que conta com prefácio de Eduardo Lourenço.

vedados à imprensa nacional, que tinha de contribuir para alimentar a imagem do País de paisagens naturais e monumentais deslumbrantes, de um povo que prosperava nas cidades e que era governado por um líder perfeito.

Guerra do Vietname: 1959-1975

Na década de 50, o mundo vivia debaixo da ameaça da Guerra Fria. A sociedade norte-americana entregava-se ao consumismo nas grandes cidades. Em 1959, centenas de jovens partiram para o Vietname, numa guerra americana contra os comunistas que dominavam o Norte do país e para apoiar o Sul. O "inferno", como lhe chamavam os soldados, foi palco do momento áureo do fotojornalismo, que assumiu, como nunca, a função de denúncia e de reportar acontecimentos distantes. Pela primeira vez, os repórteres moviam-se nos palcos de guerra com uma liberdade que os seus antecessores nunca dispuseram.

Enquanto a geração *hippie* americana dançava eufórica no Woodstock, na pequena cidade de Bethel, no estado de Nova Iorque, apelando aos valores da paz e do amor, muitos jornalistas, entre os quais Philip Jones Griffiths (1936-2008), encontravam-se debaixo de fogo. Durante três anos, Griffiths testemunhou a vulnerabilidade dos civis vietnamitas e a crueldade com que os vietcongues eram tratados quando capturados pelo exército dos EUA. O esforço foi recompensado quando contribuiu para, à semelhança da foto *The Napalm Girl*, de Nick Ut, despertar, nos norte-americanos, a consciência que o seu governo nem sempre mostrava a realidade da guerra. O livro *Vietnam Inc.*, que reúne grande parte desse trabalho fotográfico de Griffiths, é o retrato desses anos de desilusão. A foto *Captured Vietcong* ("Vietcong Capturado") revela a fragilidade da vida em situações de guerra. Griffiths regista a morte de um vietcong morto pelas tropas americanas. .

Ao serviço da United Press International, o fotógrafo japonês Kyõichi Sawada captou o desespero de uma mãe a atravessar o rio com os filhos pequenos ao colo, para fugir dos bombardeamentos americanos, na sua aldeia. Distinguida com o *Pulitzer*, em 1966, esta foto foi exposta na *World Press Photo* desse ano.



Figura 24. *Captured Vietcong*, 1967. Foto: Philip J. Griffiths, Magnum Photos, *in Vietnam Inc*.

Também chocante e eternamente polémica é a imagem *Execução em Saigão*, realizada a 1 de fevereiro de 1968, por Eddie Adams. Reagindo ao impacto que a imagem teve no mundo, Adams chegou a afirmar: «O coronel assassinou o preso, mas eu...matei o coronel com minha câmara.» A foto, que ainda hoje gera controvérsia, mostra o chefe de polícia de Saigão a premir o gatilho da pistola apontada à cabeça de um guerrilheiro vietcong. [171] Há quem acredite que se Eddie Adams não estivesse no local do crime, o soldado vietcong nunca teria sido morto. O vídeo da execução circula hoje na Internet. Griffiths fotografou depois a mulher do soldado assassinado com o jornal na mão exibindo a imagem do marido morto. A *Life* foi o órgão de imprensa que mais investiu na posição antiguerra. Na edição de 6 de abril de 1965, publicou 22 imagens a preto e branco da autoria de Larry Burrows sobre a experiência nos palcos de conflito de um soldado de 21 anos. Nesta crónica

[171] Correspondente em 13 guerras, Eddie Adams obteve, com esta fotografia, um prémio *Pulitzer*, mas ficou de tal maneira transtornado que se tornou fotógrafo paisagístico e retratista em algumas revistas de celebridades, como a *Vogue* e a *Vanity Fair*.

fotográfica, Burrows prendeu uma câmara na arma do soldado para captar as suas expressões faciais.

A fotografia de imprensa não conseguiu concorrer com o impacto da imagem em movimento do pequeno ecrã, que roubou leitores e publicidade aos títulos em papel[172]. Nos anos 1960, uma página de publicidade da *Life* custava mais do que um minuto publicitário em horário nobre da televisão americana, valor que se foi invertendo até se tornar insuficiente para suportar os custos fixos da revista. A juntar a esta mudança, nessa altura, os portes pagos aumentaram significativamente. Para uma publicação com um elevado número de assinantes, o valor a pagar tornou-se incomportável. A 28 de dezembro de 1972, a *Life*, a revista que mais contribuiu para elevar a qualidade do fotojornalismo, publicou o último número semanal. O *International Herald Tribune* de 9 de janeiro publicava: «A *Life* morreu com 36 anos de idade.» A Time Inc. tinha suspendido a publicação. A revista regressou sete anos depois, mas com periodicidade mensal. Com o tempo, a publicação tornou-se de tal forma irregular que chegou a ser apenas bianual[173]. A tecnologia fotográfica teve de reagir à hegemonia da televisão para preservar a função de testemunho do real.

A fotografia no Estado Novo

Em Portugal, durante o Estado Novo, assistiu-se a um dos períodos de maior condicionamento da criatividade nacional, mesmo que deste período tenham surgido algumas das obras mais interessantes das artes contemporâneas, em especial no cinema, nas artes plásticas e arquitetura. A Revolução Nacional de 28 de maio de 1926 pôs fim à instável Primeira República Portuguesa. Com a aprovação da Constituição de 1933, teve início o regime corporativista e autoritário liderado por António de Oliveira Salazar, que se prolongou por mais de quatro décadas, no final sob a alçada de Marcello Caetano. A imprensa passou a

[172] Em 1949, existiam 69 estações de televisão nos Estados Unidos. Em 1970, já havia 800.

[173] Em 2000, a *Life* em papel é extinta. No ano seguinte, toda a história visual da *Life* migra para o *online*.

ser controlada com "olhos de lince" pelo regime. Enquanto o Secretariado Nacional de Informação apoiava a imagem em movimento, desde que esta representasse os seus princípios culturais e ideais políticos, a fotografia perdeu a liberdade temática e ficou confinada à exposição em salões ou aos jornais pró-regime como *O Século Ilustrado* e *Diário de Notícias*.

A imprensa, que outrora tinha revelado ao público os acontecimentos tumultuosos que envolveram o regicídio do rei ou a participação portuguesa na Primeira Guerra Mundial, era submetida ao controlo apertado da Censura e praticamente reduzida à cobertura dos atos oficiais. A realidade do país pobre e rural não interessava mostrar na Imprensa; apenas a exaltação do rural enquanto montra incorruptível da tradição e moral portuguesa. A fotografia somente tinha espaço se contribuísse para exacerbar a imagem de Portugal ordeiro e fiel ao regime.

Portugal pela Imagem, o boletim mensal ilustrado editado a partir de maio de 1956, pelo Secretariado Nacional da Informação, divulgava imagens de visitas, comemorações oficiais, reuniões, congressos da União Nacional, entre outros acontecimentos ligados ao governo. O registo da inauguração de obras de Estado misturava-se com paisagens nacionais ou clichés da cultura etnográfica do País, como, por exemplo, as festas das flores, na Madeira, dos tabuleiros, em Tomar, as vindimas, no Douro, ou as celebrações religiosas em Fátima. O *Portugal pela Imagem* transmitia a ideia de uma nação rica e perfeita que em nada correspondia ao país com uma taxa de analfabetismo superior a 65% da população, que usava a mão de obra infantil, que praticava baixos salários e escondia os elevados índices de pobreza.

A fotografia não merecia a mesma visibilidade que o cinema, mas António Ferro estava ciente que era um excelente meio para passar a mensagem dos feitos do regime às camadas populares menos escolarizadas, que eram a maioria. O Secretariado de Propaganda Nacional reuniu, pela primeira vez, os trabalhos de fotógrafos portugueses reconhecidos na exposição "Portugal 1934". Nesse mesmo ano, teve lugar, no Porto, a primeira Exposição Colonial Portuguesa, um documento que exaltava a grandeza do imperialismo nacional, com imagens etnográficas, paisagísticas, agrícolas, arquitetónicas e monumentais.

Por encomenda da administração colonial portuguesa, José Fontoura realizou um dos trabalhos mais significativos sobre Timor, entre 1936 e 1940. Descoberto há cerca de dez anos, o *Album Colonia Portuguesa de Timor* reúne 549 fotografias que deixam uma imagem da antropologia física dos timorenses, mostrando a maneira como se vestiam, viviam, os aspetos da vida familiar e social, como se organizavam nos ofícios. O álbum termina com a perspetiva colonial, mostrando algumas obras públicas e de intervenção social do Estado português. Alguns ilustres locais também surgem nas fotografias de Fontoura, como Aleixo Corte Real, mais conhecido como Dom Aleixo, um timorense convertido ao catolicismo que combateu ao lado dos portugueses contra a invasão japonesa, em 1942, e que acabou por ser fuzilado no ano seguinte.

A iniciativa começada seis anos antes ganhou novas dimensões, em 1940. Por altura da "Grande Exposição Histórica do Mundo Português", foram apresentadas fotografias exibindo as grandes obras arquitetónicas e preparativos para o evento, mas também retratos da tipicidade arquitetónica tradicional e das suas gentes, com trabalhos de Domingos Alvão, João Martins, A. Rasteiro, Diniz Salgado, Horácio e Mário Novais, Joshua Benoliel, José Mesquita, Luís Teixeira, Pinheiro Correia, Octávio Bobone, Raimundo Vassier, Raul Reis, Salazar Dinis, Serra Ribeiro, V. Rodrigues, Kurt Pinto, Eduardo Portugal, Paulo Guedes, António Passaporte, Abreu Nunes, Ferreira da Cunha e Casimiro Vinagre.[174]

Também ao serviço do Estado, para o qual organizou o Arquivo Fotográfico do Ministério da Agricultura, Actividades de Pesca e Agricultura, Artur Pastor (1922-1999) deixou um documento visual importante do que foi o Portugal agrícola, pecuário e piscatório, entre 1942 e 1999. Alguns destes trabalhos estão guardados no Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa. Entre 1940 e 1970, Bourdain Macedo encarregou-se de reportagens sociais e cerimónias oficiais. Neste período,

[174] De 24 de fevereiro a 26 de maio de 2013, o Padrão dos Descobrimentos despertou a memória de um dos documentos mais importantes na fotografia em Portugal, com a "Exposição Fotógrafos do Mundo Português 1940". As fotos exibem a grandeza da estátua da Soberania, de Leopoldo de Almeida, ou os edifícios arquitetónicos sobreviventes de Botticelli Telmo, Raul Lino ou Cristino da Silva, a memória do projeto desenvolvido entre março de 1938 e junho de 1940.

destacam-se os trabalhos do fotógrafo António Passaporte, que se dedicou à fotografia entre 1926-1960 e, entre outros, Eduardo Portugal, ambos presentes na mostra Mundo Português.

Nos bastidores do poder, a polícia política recorreu à fotografia para catalogar e perseguir os opositores do regime, durante a ditadura militar. Nos arquivos da PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), que chegou a proibir a circulação e a divulgação das imagens fotográficas, constam imagens de presos políticos desde 1926. A partir de 1933, a catalogação era minuciosa. O agente da PIDE Rosa Casaco[175] é, precisamente, autor das fotografias mais íntimas de António de Oliveira Salazar. Em 1954, lançou o álbum *Salazar na Intimidade*, com retratos do ditador em passeios com diferentes mulheres que faziam parte do seu círculo privado, entre as quais, a escritora francesa Christie Garnier, que passou umas férias na sua companhia. O livro não foi muito bem recebido entre a comunidade de fotógrafos do Estado Novo, uma vez que era demasiado evidente a exaltação do lado humano do chefe de governo, tentando apagar a fama de misoginia com que era conotado. Na primeira reportagem televisiva sobre Salazar, realizada no dia do seu aniversário, a 4 de maio de 1958, por Baptista Rosa, o ditador cultivava, como lembra Jacinto Godinho, «um estilo conventual, misterioso, despojado, missionário» (2004: 748).

Ao contrário das imagens secretas da PIDE, as fotografias que circulavam no espaço público, na maior parte propriedade do Secretariado Nacional da Informação, eram exaltações do belo e do perfeito, ao contrário do resto do mundo, onde a aposta na fotografia documental e moralista iniciada por Riis e Hine, que usava a força da imagem como instrumento de denúncia social, tinha cada vez mais seguidores. O SNI ignorava os autores. A maioria das fotos não era assinada. Nos jornais, apenas *O Século* tinha por regra identificar a autoria da fotografia, o

[175] Rosa Casaco foi, em dezembro de 1951, um dos fundadores do Foto Clube 6X6, atual Associação Portuguesa de Arte Fotográfica (APAF). Segundo o artigo "Rosa Casaco: o homem forte da PIDE era o fotógrafo privativo de Salazar", publicado na revista *Nova Imagem*, edição de outubro de 1982, que cita o capítulo referente aos sócios-fundadores das atas de fundação da coletividade, o inspetor da Pide figurava em quinto lugar numa lista de 15 membros.

que evidenciava a importância que o jornal reservava à imagem. [176] As fotografias de Salazar eram minuciosamente pensadas para controlar «a produção de sentido».

Em 1941, Augusto da Silva Carvalho publicou, em Lisboa, *Subsídios para a História da Introdução da Fotografia em Portugal,* para assinalar o centenário do dispositivo. Nos jornais, mais propriamente, n'*O Século*, o fotojornalismo passou a ser uma linguagem também de mulheres, com a entrada na redação da fotógrafa Beatriz Ferreira, em 1947. Aquela que é apontada como a primeira fotojornalista da história portuguesa resistiu de câmara em punho até ao encerramento d'*O Século*, em 1977.

À entrada dos anos 1940, André Salgado, repórter fotográfico do jornal *Novidades*, obteve, pela primeira vez, a Carteira Profissional do Sindicato Nacional dos Jornalistas. Foi dos primeiros sinais de reconhecimento do repórter fotográfico como jornalista, uma vez que até à altura apenas os redatores eram considerados transmissores de informação e tinham direito ao título profissional[177]. A 15 de outubro de 1940, surgiu um novo projeto: a publicação quinzenal *Mundo Gráfico*. Com uma linha editorial ligada ao quotidiano político do Estado Novo, às notícias da Segunda Guerra Mundial e às curiosidades da sociedade nacional e estrangeira, a revista apenas sobreviveu até 1948.

Ainda à entrada da década de 40, foi fundada *a Agência* Noticiosa Lusitânia, uma iniciativa privada muito ligada ao regime, que seria extinta pelo governo pouco tempo depois da Revolução de Abril. A Lusitânia concorreu durante muitos anos com a ANI-Agência Noticiosa de Informação, criada três anos depois e que foi nacionalizada e transformada em ANOP-Agência Noticiosa Portuguesa[178], logo após o 25 de

[176] O hábito de assinatura dos trabalhos fotojornalísticos apenas era seguido no jornal *O Século*, mas somente nas peças mais relevantes, n' *A Capital* e no *Diário Popular*. A autoria desapareceu com o fim d'*O Século*, *Diário Popular* e perda de importância jornalística *d'A Capital*. A identificação das fotos foi retomada, nos anos 1980 e início de 1990, com o *Expresso*, o *Público* e *O Independente*. Na década de 90, a assinatura generalizou-se e hoje todas as publicações jornalísticas a mantêm.

[177] A atribuição do título profissional ao repórter fotográfico apenas se generalizou a partir dos anos 1970.

[178] Em 1982, o Governo resolveu extinguir a ANOP, ao mesmo tempo que apoiava a criação da agência privada NP-Notícias de Portugal. O Presidente da República, Ramalho Eanes, vetou a extinção da ANOP e as duas agências conviveram no quotidiano noticioso nacional até ao nascimento da Lusa, em 1987, que resultou da junção das duas.

Abril. Na década de 60, foi inclusivamente criada uma agência de notícias nacional dedicada ao fotojornalismo, a Telimpresa, a qual foi extinta em 1975. Na sua equipa de fotografia da redação de Lisboa, constavam António Santos, Francisco Ferreira, Jorge Paula e Manuel Moura, além de Francisco Neves, no Porto. À época, o diretor do Secretariado Nacional de Informação, António Ferro era presidente da Emissora Nacional e responsável pela revista portuguesa de arte e turismo *Panorama*, que sobreviveu até 1974 com apenas uma interrupção.

Em 1946, um artigo de destaque publicado na edição de 22 de julho da revista *Time,* que apresentava Salazar como o decano dos ditadores, pôs os nervos à flor da pele ao líder português. A revista foi proibida de circular em Portugal.

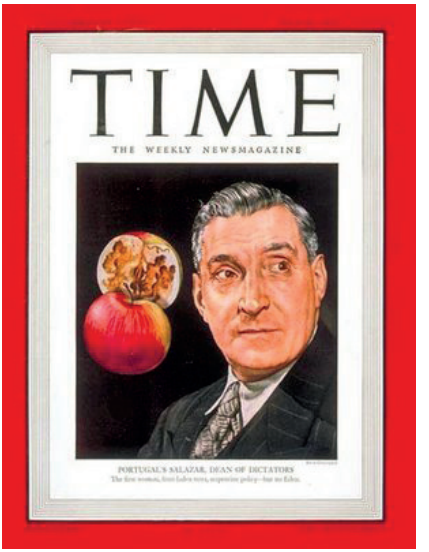


Figura 25. Salazar, revista *Time*, 1946

Nomes famosos das galerias nacionais seguiram o realismo de Cartier-Bresson e apostaram no registo do quotidiano, nas décadas de 50 e 60: *Gérard Castello*-Lopes, Carlos Calvet, Carlos Afonso Dias, Sena da Silva, Nunes d'Almeida, Jorge Guerra, Fernando Lemos, Victor Palla, Costa Martins e, entre outros, Mário Novais. Todos se queixavam do ambiente opressor em que desenvolviam a sua obra. No prefácio a Carlos Afonso Dias, Gérard Castello-Lopes escreveu, em 1989: «Quando Carlos Afonso Dias

começou, na década de 50, a fazer fotografia como modo de expressão pessoal, o nosso amigo Michael Barrett foi detido por um pide, no Rossio, por ter fotografado um mendigo. É difícil medrarem, em clima tão sufocante, talentos como os de Nadar, Ray, Brassai, Steichen e Minor White.»

Em 1956, a Casa da Imprensa apresentou a I Exposição de Repórteres Fotográficos, com trabalhos de Judah Benoliel, Claudino Costa Madeira, Horácio Novais, Dinis Salgado e, entre outros, Armando Serôdio. No Boletim do Instituto Nacional de Trabalho e Previdência n.º14, de 15 de outubro de 1963, foram publicados os Estatutos do Grémio Nacional de Indústrias de Fotografia, que regularam a atividade de estúdios fotográficos, oficinas de fotocópias e heliografias e caixas fotográficas ambulantes.

Na imprensa nacional, o *Diário de Notícias e* outros títulos fizeram silêncio da maior parte dos acontecimentos adversos ao governo de Salazar. O ano de 1964 foi acidentado em território nacional com os jornais a focarem, naturalmente pela dimensão dos acontecimentos, a atenção no incêndio do Teatro D. Maria, no coração de Lisboa, e no acidente ferroviário de Custóias, na linha do Porto à Póvoa e Famalicão, que provocou a morte a cerca de cem pessoas.

O Estado Novo começou a evidenciar os primeiros indícios de instabilidade. O "Caso Santa Maria", em 1961, foi dos anos mais drásticos para o regime. Jacinto Godinho lembra que «foi o ano em que a reportagem foi colocada, definitivamente, ao serviço dos objetivos propagandísticos e ideológicos do governo de Salazar. Nesse ano, o regime foi atacado em várias frentes: na ONU; nos territórios africanos, onde teve início a guerra colonial; em Portugal, onde a oposição desenvolveu uma actividade frenética (assaltou o paquete Santa Maria, o quartel de Beja, Jorge Botelho Moniz aplicou a frustrada golpada militar de Abril) (2004: 749). A partir desta série de acontecimentos, todas imagens exibidas e publicadas passaram a ser dissecadas minuciosamente. Só as fotografias que exibiam um tom propagandístico agradavam ao crivo dos censores.

A 13 de agosto de 1968, Salazar caiu de uma cadeira e não voltou a recuperar. Recusou chamar o médico, que apenas o observou 16 dias depois, quando confessou sentir-se doente. No início, a situação foi mantida em segredo, mas acabou por ser substituído, a 27 de setembro de 1968. O Presidente Américo Tomás convocou Marcello Caetano para ocupar o lugar de Salazar, na Presidência do Conselho de Ministros. Como

lembra Jacinto Godinho, em 1969, teve lugar um episódio que «demonstra como os homens do regime conheciam bem o alcance e os perigos das imagens». Na opinião do mesmo autor, se a imagem ajudou a construir o mito de Salazar, também foi a imagem que o derrubou. No dia do seu aniversário, Salazar apareceu na televisão a 24 de abril, a agradecer o interesse do país pelo seu estado de saúde. Citando Mário Soares[179], «a reportagem de televisão, espécie de cadáver empalhado, a soletrar uns agradecimentos de circunstância. Então acabou-se o 'mito'». O ditador morreu em 1970, sem nunca saber da substituição, mas foi o seu aparecimento na RTP que pôs termo à imagem idealizada do líder do regime. Até à morte, Salazar julgou-se Presidente do Conselho de Ministros. A análise de Jacinto Godinho sobre como os dois governantes tratavam a imagem é precisa: «O caso Salazar demonstra que, entre o salazarismo e o marcelismo, o regime "perdeu a mão" sobre as imagens. Enquanto o salazarismo se apoiava na tensão de ver, gerindo criteriosamente o que devia aparecer, o marcelismo deixou-se levar pela cobiça do demasiado visível. Enquanto o salazarismo as tornava submissas, o marcelismo tornou-as venenosas, e foi a primeira vítima desse veneno» (2004: 766).

Sinais de mudança

As primeiras mudanças significativas e crescimento do jornalismo nacional aconteceram nas décadas de 50 e 60 do século XX. Apesar da crescente vigilância da Comissão da Censura, a imprensa portuguesa ambicionava profissionalizar-se e chegar a um número cada vez mais alargado de leitores, inspirada pelos diários de grande tiragem europeus. A televisão, que tinha iniciado oficialmente emissões em março de 1957, ainda era um bem de luxo e não entrava na casa da maioria dos portugueses. O custo dos aparelhos era demasiado elevado para o baixo nível de vida. Para ver televisão, as pessoas reuniam-se em associações, apinhavam-se à frente das vitrinas das lojas de eletrodomésticos, cafés e outros espaços públicos. Os jornais levavam vantagem até nas grandes cidades. Em Lisboa, instalou-se o hábito dos vespertinos. No final de um

[179] Mário Soares, *Portugal Amordaçado-Depoimento Sobre os Anos do Fascismo,* 1974: 594.

dia de trabalho, os alfacinhas dirigiam-se às bancas de jornais para comprar *A Capital*[180], o *Diário de Lisboa* ou o *Diário Popular*[181]. De manhã, era o *Diário de Notícias* ou, a Norte, o *Jornal de Notícias*, *O Primeiro de Janeiro* e o *Comércio do Porto* que traziam as novidades.

O jornalista Baptista-Bastos, que se manteve no *Diário Popular* entre 1965 a 1988, instituiu a obrigatoriedade de assinarem as fotografias, quando assumiu funções de diretor. Na entrevista realizada a 16 de junho de 2014, o escritor recordou esse período da imprensa portuguesa: «No tempo em que cheguei aos jornais, os repórteres fotográficos, que não digo nunca fotojornalistas, são repórteres, como Robert Capa e Henri Cartier-Bresson gostavam que lhes chamassem, não assinavam. Quem passou a assinar as fotografias dos camaradas repórteres fotográficos fui eu, quando comecei a ter um certo poder de decisão que me permitia fazer isso. Essa imposição abriu um precedente na imprensa portuguesa, mas criou-me chatices com os patrões, que não queriam. Era visto como leviandade da minha parte, pois tinha de enfrentar o patronato. E eles não eram para brincadeiras. Consideravam os repórteres fotográficos menores, quando não eram de maneira de nenhuma. Paginei durante anos o *Diário Popular* com reportagens e trabalhos que fiz e, com muita frequência, mandei levantar a primeira página para pôr uma fotografia com grande destaque. A imagem jornalística tinha uma importância vital para nós, informativa e política.»

O vespertino lisboeta promoveu acontecimentos tão populares como os casamentos de Santo António ou os concursos de eleição da Miss Portugal. Num dia de concurso, conta Fernando Corrêa dos Santos, antigo repórter fotográfico no vespertino, «o jornal chegou a vender um milhão de exemplares». Da equipa fotográfica constavam nomes como Judah Benoliel, Miranda Castela, Fernando Corrêa dos Santos, Eurico Vasconcelos, José Antunes e, entre outros, Marques da Costa, na chefia. Números que bateram tiragens de jornais em Portugal, proeza nunca mais repetida. «No *Diário Popular*, que é a minha experiência mais

[180] Fundada em 1968, seguindo uma linha semelhante aos vespertinos lisboetas, *A Capital* apostou nas grandes temáticas sociais. A maior parte dos profissionais da redação provinha do *Diário de Lisboa* (1921-1990), que acabava de ser comprado pela família Rosa Ruela. Como resposta aos problemas financeiros que o jornal *A Capital* enfrentou, Marcello Caetano incumbiu a Companhia das Águas e o Grupo Melo de adquirir e injetar capital no jornal. Depois de uma grande remodelação, a tiragem diária d'*A Capital* passou de pouco mais três mil exemplares para 34 mil.

[181] O *Diário Popular* nasceu a 22 setembro de 1942 e cessou edições a 28 de setembro de 1991.

direta, embora tivesse aprendido jornalismo n'*O Século*, com grandes jornalistas e repórteres fotográficos, aconteciam coisas incríveis. Um dia, um dos patrões perguntou qual era o recorde de tiragens de jornais, em Portugal. «Vamos fazer uma tiragem que nunca foi feita no País. Vamos tirar 500 mil exemplares.» Eu disse-lhe: «Olhe que não corresponde à verdade porque Raul Brandão, nas *Memórias*, quando foi a implantação da República, conta que *O Século* tirou um milhão de exemplares». – «A é! Então vamos tirar um milhão e 200 mil». Durante três dias, o *Diário Popular* teve essa tiragem. E o jornal era feito por 30 jornalistas, incluindo os repórteres fotográficos. Os tempos eram outros. Os jornais deixaram de refletir os problemas das pessoas e de defender causas. Isso era importante. Tentando fugir à Censura e com grandes dificuldades, havia profissionais muito bons. Os jornais eram feitos com paixão e por gente a ganhar pouco dinheiro. Eram trabalhos hercúleos. Agora, a grande reportagem acabou. Chamam reportagens a meros artigos. Só não havia mulheres. Era pena. Havia uma ou duas. Havia a Beatriz Ferreira, mas era uma jornalista menor, quando comparada com Eduardo Gageiro, que é um génio», lembrou Baptista-Bastos.

Graficamente inspirado nos tabloides ingleses, que apostavam na fotografia de choque e de grande formato para atrair leitores, *A Capital* conseguiu, com chefia e posterior direção de Rodolfo Iriarte, equiparar-se a outros jornais europeus da altura. A nova direção d'*A Capital*, ciente da importância da imagem jornalística para conquistar leitores, criou a primeira secção de fotografia existente em Portugal. A coordenação da equipa foi entregue a João Ribeiro, embora as suas funções continuassem a ser administrativas e de distribuição de serviços, com pouco ou nenhum direito de escolha sobre as fotos que seguiam para página.

Na entrevista a Fernando Ricardo, o repórter fotográfico, que se estreou no vespertino no final da década de 60 e que mais tarde entrou para a Associated Press, lembra os tempos áureos do jornal: «Rodolfo Iriarte é a pessoa que mais sabe, no meu ponto de vista, de edição de fotografia, em Portugal. Entregue a coordenação fotográfica a João Ribeiro, entre 1972 e 1974, *A Capital* era, de longe, um dos melhores jornais em edição fotográfica da Europa.» Alguns dos acontecimentos mais marcantes do século XX foram também eternizados pelo olhar atento de João Ribeiro. Na década de 70, trabalhavam para a secção de

fotografia d'*A Capital* chefiada por João Ribeiro, Alberto Peixoto, Teresa Monserrate, Joaquim Lobo, Carlos Gil e Alberto Santos. «Alberto Santos é das personalidades mais importantes do fotojornalismo, em Portugal. Trabalhou n'*A Capital* e no *Diário de Notícias*. Hoje, ninguém conhece ninguém, porque o problema desta gente é que a memória é curta. O que se fez depois n'*O Independente* e mesmo no *Público* é uma cópia do que se fazia, na altura, n' *A Capital*», considera Fernando Ricardo.

O concorrente *República* insistia na sua missão de se opor ao regime, mas, em contraponto, vivia dificuldades financeiras, consequência do boicote dos grandes anunciantes. Na missão de contestar as políticas do Estado Novo, foi precisamente o jornal *República* que elevou à primeira página alguns dos acontecimentos mais tumultuosos para o regime de Salazar, como o assalto ao quartel da Infantaria 3, de Beja, na madrugada da passagem de ano de 31 de dezembro de 1961 para 1 de janeiro de 1962, orquestrado por um grupo oposicionista liderado pelo capitão Varela Gomes e, da parte civil, Manuel Serra. A ação pensada por Humberto Delgado culminou com a morte do tenente-coronel Jaime da Fonseca e os ferimentos de Varela Gomes.

A mesma notícia foi lançada na primeira página de jornais conservadores como o jornal *Diário de Notícias*, mas sobre a perspetiva favorável ao governo. Na altura dirigido por Norberto Lobo, este título é explícito: «Foi dominada uma tentativa de assalto a Infantaria 3, em Beja». A página inclui uma coluna de texto de "apelo ao bom senso".

As manifestações de trabalhadores no 1.º de Maio de 1962, que terminaram com a polícia a insurgir-se contra os manifestantes também foram noticiadas e exibidas na Imprensa, mas as notícias de jornais como o *Diário de Notícias,* do dia seguinte, posicionaram-se do lado do poder, classificando os manifestantes de "subversivos", ao mesmo tempo que adjetivavam as ações de protesto de "lamentáveis acontecimentos da alteração da ordem pública". A imagem que ilustrou esta data no *Diário de Notícias* mostrava as vitrinas de lojas destruídas e não a mensagem dos protestos dos manifestantes contra a falta de condições e direitos laborais.

A morte do general Humberto Delgado, um dos acontecimentos mais chocantes da altura, tornou-se tema tabu na imprensa. A notícia do seu assassínio apenas foi tornada pública a 28 de abril, dois meses após a sua morte, que ocorreu a 13 de fevereiro de 1965. O comunicado do SNI

(Serviço Nacional de Informações) atribuía, como escreve Jacinto Godinho, «aos companheiros de viagem a autoria do crime». O comunicado foi exibido no telejornal a 28 de abril de 1965. Jornais nacionais e internacionais especularam sobre a morte do "general sem medo", sem questionarem os factos apresentados pelo Serviço Nacional de Informações. Mais tarde, em julho de 2006, o ex-agente da Pide António Rosa Casaco, a viver no Brasil sob falsa identidade, descreveu, ao jornal *Expresso*, como a brigada da PIDE assassinou o homem que prometia fazer frente a Oliveira Salazar, naquela que ficou conhecida pela "Operação Outono"[182]. O furo jornalístico foi fotografado por Luiz Carvalho.

Para evitar dissabores com os Serviços da Censura, a Imprensa praticamente deixou de questionar as informações transmitidas pelo Serviço de Informação Nacional. O Museu da Imprensa, no Porto, guarda as provas tipográficas censuradas de jornais como o *Primeiro de Janeiro*, o *Jornal de Notícias*, o *República, o Diário Popular* ou, entre muitos outros, o *Diário de Lisboa*. O histórico *Jornal do Fundão,* que publicava textos de José Saramago, era um dos alvos preferidos da Comissão da Censura. Em 1965, o jornal chegou a ser suspenso.

As revistas *Flama* e *Vida Mundial*, as duas *news magazines* da época, aprofundavam os temas da atualidade com a publicação de dossiês temáticos, numa tentativa de atrair a atenção do público para assuntos da vida política, social, artística e económica, às quais os leitores pareciam passar indiferentes, sem perder a seriedade informativa e apostando na qualidade dos conteúdos. Com estas duas revistas, a imagem jornalística conquistou um peso considerável na redação.

Sempre submissa ao regime, a fotografia do *Diário de Notícias* manifestava os primeiros sinais de viragem, com as reportagens de texto e fotografia de vários movimentos armados para derrubar o regime, como foi o caso da imagem que mostra os carros militares da Infantaria 5 das Caldas da Rainha, a avançarem para Lisboa, a 16 de março de 1974. No entanto, o jornal sempre foi muito contido na publicação de notícias que pudessem comprometer as forças políticas do Estado Novo. Essa foi uma missão assumida por jornais que emergiam num ambiente de necessária mudança.

[182] O incidente inspirou um filme com o mesmo nome, realizado por Bruno de Almeida e que estreou nas salas de cinema a 22 de novembro de 2012.

O perfil do fotógrafo da época

Salvo honrosas exceções, o fotógrafo de imprensa, durante o Estado Novo, estava longe de ser o repórter bem informado, culto e com relações privilegiadas com o poder, como acontecia no princípio de século, cujo exemplo máximo foi Joshua Benoliel. As secções de fotografia eram diminutas e, maioritariamente, compostas por homens com baixa escolaridade, que ascendiam de profissões hierarquicamente inferiores à redação, pouco preparados e muito mal informados. Sempre ao dispor dos jornalistas de escrita e das orientações das chefias de redação, não se preocupavam em documentar-se, antes de seguir para a reportagem e tão pouco exerciam qualquer decisão sobre a escolha da fotografia. Limitavam-se a fazer o "boneco" da notícia, escondidos sobre o anonimato. O importante era – acreditavam as administrações dos órgãos de comunicação – o jornalista de escrita e não o redator. Se não houvesse espaço na página, o tamanho da fotografia era reduzido ou prescindia-se mesmo de imagem. O número de jornalistas-fotógrafos era muito inferior ao de jornalistas-redatores. E o acesso à profissão era extremamente controlado. De acordo com dados recolhidos pela investigadora Ana Cabrera, o *Diário de Notícias*, diário de maior tiragem, tinha quatro fotógrafos em 1960; o *Diário Popular* começou a década com dois e terminou com quatro; o *Diário de Lisboa* funcionava apenas com um e o *República* contratou o seu primeiro fotógrafo em 1968 (2006: 168-169).

A partir do final dos anos 1960, com o apogeu de vendas dos jornais vespertinos, já se evidenciavam sinais de mudança com aparecimento de nomes que ainda hoje são referenciados na história da fotografia nacional. Depois de permanecer, contrariado, durante algum tempo no laboratório de revelação do *Diário Ilustrado*, Eduardo Gageiro conseguiu, finalmente, mostrar o seu trabalho. Nessa altura, lembra, o acesso à profissão era ainda mais difícil: «Tive sempre muita vontade de colaborar em jornais e revistas. Dava-me muito bem com um rapaz da minha idade, Mário Ventura Henriques, que também queria ser jornalista. Fizemos os primeiros trabalhos juntos para uma publicação que se chamava *Cartaz* e outra que era a *Vida Ribatejana*. Ele foi para o *Diário Popular*, mas eu não consegui. Era muito difícil entrar. Nessa época, havia uma máfia nos jornais; eram quatro ou cinco que trocavam fotografias. Também existiam alguns bons

fotógrafos, como os irmãos Mário e Horácio Novais, que eram excelentes, Armando Serôdio e tantos outros, mas eles não deixavam entrar ninguém porque eram um bando de medíocres e receavam que a sua mediocridade fosse exposta, se viesse alguém mais inteligente do que eles. Eram do *Diário da Manhã*, do *Diário de Notícia*s e, entre outros, do *Novidades*. A forma de trabalhar deles era assim: «Foste fazer aquele serviço? Então, dá-me o "boneco" que eu não fui e dou-te outro». E trocavam. Por causa destes jogos, ninguém conseguia entrar. Simplesmente, protegiam aquela estrutura. A uma determinada altura, Mário Ventura, que já estava no *Diário Popular*, participava nuns jantares entre jornalistas e onde estavam grandes craques dos jornais, como Urbano Carrasco, do *Diário Popular*, entre outros. Convidou-me para lá ir. Fui e ele foi-me apresentado. Manifestei o meu interesse em ir para os jornais. O Dr. Jorge Tavares Rodrigues, que era diretor do *Diário Ilustrado,* disse para aparecer e levar umas fotografias. Estávamos em 1957. No dia seguinte, quando estou sentado com a minha máquina e o *flash,* já com cabo – era miúdo, mas já sabia que era uma estupidez usar *flash* direto –, aparece João Ribeiro e com uma voz muita agressiva pergunta-me: "Quem és tu? O que vens para cá fazer?". – "Venho para fazer fotografias". – "Fazer fotografias! Vais mas é para o laboratório revelar as minhas fotografias, as do Firmino e não sei quem mais. Quem manda aqui sou eu e não é o chefe de redação". E, na verdade, mandava mais do que o chefe de redação. Era assim. Lá estava eu muito triste no laboratório a pensar em voltar para Sacavém, a revelar à mão aqueles rolos de inaugurações e conferências de imprensa, quando, um dia à tarde, telefona um redator a pedir que fosse à redação e levasse a máquina. O *Diário Ilustrado* tinha um suplemento literário onde escreviam intelectuais, professores universitários. Não eram empregados do jornal. Lá fui eu fazer umas fotografias, se a minha memória não me falha, a Ferreira de Castro. Já conhecia toda a obra de Ferreira de Castro. Estava muito preocupado porque era o meu primeiro trabalho. Ouço o que ele diz, faço duas ou três fotografias. Depois, realizo uma diversidade de fotografias para tentar aproveitar o ambiente onde ele trabalhava e vou revelar o trabalho no laboratório com o todo o carinho, pois eram as minhas. Faço umas ampliações e mando para a redação. Fui chamado ao diretor. "Eh pá. Tu tens olho. Fotografas de outra maneira. Vais passar a ser o fotógrafo do suplemento literário". E foi a minha sorte.»

Em exercício fotográfico há 70 anos, Fernando Corrêa dos Santos também lembra como eram as práticas estabelecidas na fotografia dos jornais quando entrou para a profissão: «Houve uma altura em que qualquer tipo, sem eira nem beira, se metia a fotógrafo. Era o barbeiro, o motorista, o sobrinho de alguém que não tinha jeito para a escola e até sujeitos cuja moral não era muito abonatória, tudo se metia a fotógrafo. Naturalmente que isso desprestigiou a classe. Depois, havia outra situação nos jornais. Não lhe vou chamar máfia, mas existia um grupinho com três ou quatro nomes que atuava no *Diário Popular,* no *Diário de Notícias* e, entre outros, no *Diário da Manhã*, que controlava a fotografia desses jornais. Trabalhavam na redação e depois tinham os "satélites". Quem queria trabalhar na fotografia do jornal não podia, pois tinha que entrar como empregado dessas figuras e não trabalhavam diretamente para o jornal. Muitas fotografias eram realizadas como sendo da sua autoria quando, na verdade, eram de estagiários ou "aprendizes" que tinham às suas ordens. Com sorte, se o trabalho fosse bom lá se iam evidenciando. Esta situação durou até à primeira metade dos anos 1970. O meu chefe, Marques da Costa, trabalhava para uma série de jornais e se tivesse um serviço qualquer, ia sempre buscar essa fotografia para também enviar para os outros jornais em que colaborava. Tive sorte porque essa situação não aconteceu comigo. Pediram-me para substituir o Judah Benoliel, durante as suas férias, com uma hipótese de ficar. Para grande azar, Judah faleceu e eu fiquei no lugar dele.»

Passados mais de cinco décadas, Baptista-Bastos recordou os repórteres fotográficos que, pela sua experiência, marcavam a diferença: «O *Diário Popular* tinha a melhor equipa de fotografia de todas: Fernando Corrêa dos Santos, José Antunes, um caso extraordinário. Foi meu camarada de reportagem, assim como Eurico Vasconcelos, Miranda Castela, que morreu há pouco tempo. O *Século* e *A Capital* tinham uma grande equipa, mas não eram todos. Eduardo Gageiro, que trabalhava na revista *O Século Ilustrado,* é dos melhores repórteres do mundo. João Ribeiro, d'*A Capital*. Fernando Ricardo, que era mais jovem, é uma grande figura. Estes eram os melhores porque havia outros que eram muito mixurucas. Estes tipos que referi eram de categoria europeia. Tinham a paixão do jornalismo. Era algo superior a tudo. A *Flama* era uma revista de patriarcado. Mais reservada e conservadora, mas também publicou trabalhos

jornalísticos interessantes e com boa fotografia. Cada jornal tinha, de facto, grandes nomes e isso parece que desapareceu.»

Primeiro diretor de fotografia de um jornal, Rui Ochoa, que se afirmou na redação do *Expresso* na geração seguinte, revela a ideia que tem do fotojornalismo de há 50 anos e dos fotógrafos que se destacavam: «A função da fotografia era muito subordinada a um chefe de redação, um jornalista, um tarimbeiro e, a partir de uma certa altura, aceitaram que a fotografia tivesse um coordenador. Nem lhe chamaria coordenador, que era muito menos do que isso, era um capataz. A fotografia começou a ter alguém que marcava os trabalhos. O chefe de redação dizia o que se devia fazer, o que interessava editorialmente ao jornal, e esse chefe indicava quem é que fazia o quê. Esse coordenador não tinha a mínima intromissão na edição, na escolha das fotografias. Um dos primeiros chefes que apareceu foi João Ribeiro, que pela sua qualidade humana e profissional, um homem culto, interessado e que sabia muito de jornalismo, começou a ter voz na escolha final das fotografias, quando foi convidado para o *A Capital*. Com o chefe de redação que era Rodolfo Iriarte, com quem ele discutia bastante a publicação de fotografia e, pela força dos seus argumentos e pela sua voz, acabava o João a ganhar. Enquanto Gageiro, d'*O Século*, era e é um fotógrafo clássico, um esteta, com uma fotografia mais contemplativa, baseada mais na estética do que o conteúdo, ao estilo do fotojornalismo francês, João Ribeiro era muito americano. As fotografias dele tinham força, eram mais violentas; a forma como trabalhava era muito mais impetuosa do que qualquer um. Fazia retratos de uma forma mais dinâmica, em contra picado, enquanto os outros fotografam ao nível dos olhos. João Ribeiro reinventou o retrato em Portugal. Os melhores retratos de Salazar são feitos por ele. Não se sabe dos negativos, porque João Ribeiro nunca guardou nenhum, mas é o melhor. João Ribeiro começou a notabilizar-se como o homem que escolhia, mas de facto não era editor, não tinha autonomia e era muito a custo que ganhava as batalhas. Carlos Gil também teve as mesmas funções na *Flama*. Era um homem culto, tinha um sentido estético muito apurado, sabia o que era a notícia, o que é fundamental para fazer boas fotografias. Mas nunca foi editor; era coordenador na secção de fotografia, com apenas alguma autonomia para escolher.»

Saturados do lápis azul e da falta de liberdade informativa, nos anos 1960, os jornais evidenciavam sinais da vontade de mudança. Na

primeira página, *A Capital* e outros identificavam: "Este número d' *A Capital* foi visado pela Censura". Depois de integrar o Conselho de Administração do *Diário Popular*, adquirido pelo pai e pelo tio, Francisco Pinto Balsemão criou, após a venda do jornal, em 1971, aquele que ainda é hoje o mais sólido jornal português[183]. O *Expresso* nasceu para se opor ao regime, a 6 janeiro de 1973. Na capa do primeiro número, a notícia sobre o exercício do direito de voto era provocadora: "63 % dos portugueses nunca votaram". Os números foram obtidos através de uma sondagem *Expresso*. A tentativa de despertar a adormecida opinião pública tornou-se uma missão. Sem foto nacional para o artigo principal, a imagem de destaque da primeira página foi, precisamente, uma fotografia de Richard Nixon, da autoria da Associated Press.



Figura 26. Edição n.º 1, primeira página do jornal *Expresso*, 6 de janeiro de 1973

[183] O jornal tinha como chefe de redação e editor do Nacional, Augusto de Carvalho, ex-*Vida Mundial*, Martins Lopes, no Internacional, Inácio Tegão, no Desporto, António Patrício Gouveia, na Economia, e Jorge Galamba, como diretor de publicidade. Na redação, estavam jornalistas como José Manuel Teixeira, que vinha do *Diário Popular* e que assume as função de chefe de redação adjunto, e, entre outros, Fernando Ulrica. Na lista de colaboradores, apareciam nomes como Sá Carneiro, Ruben Andresen Leitão, Mário Murteira, Magalhães Mota, André Gonçalves Pereira e, entre outros, José Vaz Pereira.

Com espaços publicitários a cinco colunas e textos extensos, a fotografia era bastante secundarizada. A Comissão da Censura ameaçava suspender cada número mais ousado da nova publicação. Ao longo das primeiras semanas de edições, as notícias de apelo ao estado social, os direitos de igualdade das mulheres, as notícias sobre os tratados de paz no Vietname, inclusive um texto publicado a quatro colunas sobre o Sindicato de Jornalistas ter elaborado um projeto de código deontológico da profissão, enchem as páginas do semanário.

Pinto Balsemão era candidato como independente à Ala Liberal, ao lado de João Mota Amaral ou do líder social-democrata, Francisco Sá Carneiro, mas fazia questão de reafirmar a posição política e isenta do jornal. Numa entrevista à revista *Flama* de 27 de outubro de 1972, o fundador do *Expresso* afirmou: «Podemos proclamar a nossa independência perante o poder político. Também quanto aos grupos de pressão, a sociedade proprietária do *Expresso* é autónoma: a maioria absoluta do capital social pertence-me e as restantes ações estão na mão de diversas outras pessoas, nenhuma das quais tem mais de 15 por cento.» O novo semanário conseguiu irritar Marcello Caetano. Carla Baptista na sua investigação sobre a política nos jornais portugueses escreve: «O *Expresso* tornou-se suficientemente incomodativo para que, em 1973, um segundo semanário chamado *Atividades Económicas* fosse completamente boicotado pela censura e obrigado a fechar ainda antes de sair para as bancas, mas já com a redação toda e a laborar em números zero» (2012: 299).

Inicialmente com uma redação de 15 elementos, o semanário *Expresso* apenas tinha um fotógrafo no quadro: Raul Nascimento, substituído mais tarde por Luís Ramos, António Pedro Ferreira e Clara Azevedo, além das colaborações esporádicas de outros profissionais. Muitas das fotos publicadas eram de agência. À semelhança d'*A Capital*, criou um Conselho de Redação, prática inexistente na altura. Será no início da década de 90, para reagir ao aparecimento primeiro d'*O Independente* e, depois, do *Público*, que reforçou a equipa de fotojornalistas. No início, como recorda Fernando Ricardo, as imagens jornalísticas d' *A Capital* serviram de base à fotografia do *Expresso*: «Balsemão, que era amigo de João Ribeiro, utilizou o arquivo fotográfico *d'A Capital*, no *Expresso*. Se as pessoas fizessem uma análise do início do *Expresso*, que apareceu

em 1973, iriam perceber que há muitas fotografias que são d'*A Capital*. Só depois é que o *Expresso* passou a ter fotógrafos. Primeiro Raul Nascimento e, muito mais tarde, Luís Ramos, António Pedro Ferreira, Clara Azevedo, Luiz Carvalho, Alfredo Cunha e Rui Ochoa.» A equipa começou a trabalhar no semanário na primavera de 1972, embora só tenha chegado às bancas a 6 de janeiro do ano seguinte.

Durante os primeiros anos da década, um grupo de jornalistas tentou aproveitar as alterações legislativas em matéria sindical, introduzidas pelo governo de Marcello Caetano, para eleger democraticamente uma direção para o Sindicato de Jornalistas. Começou-se a elaborar as linhas principais do Código Deontológico, do Estatuto e uma proposta de projeto de lei de imprensa, à luz das diretrizes dos mesmos documentos da Federação Internacional de Jornalistas. No entanto, todos estes projetos apenas foram aprovados dois anos após o 25 de Abril de 1974[184].

Ao contrário das expetativas de todos os jornalistas que ansiavam por uma Imprensa mais livre, Marcello Caetano decidiu continuar no mesmo sentido de Salazar, mudando apenas o nome da instituição para Exame Prévio. Ao contrário do anterior chefe de Estado português, muito discreto e atrito à exposição mediática[185], o novo líder utilizava os *media* para afirmar a sua posição no governo e na opinião pública, abrindo, inclusive, as portas aos jornais que fotografam Marcello Caetano ao lado da mulher e dos filhos na sua residência.

A Guerra Colonial e os seus fotógrafos

Apresentado na literatura sobre o tema como o momento de mudança que pôs fim ao domínio português nas ex-colónias do Ultramar, o ano de 1961 marcou o jornalismo, embora pelos piores motivos. A Censura apertou o cerco à Imprensa portuguesa, enquanto a oposição concentrava

[184] Depois de várias tentativas falhadas para definir um documento de orientação profissional antes do 25 de Abril, o Código Deontológico apenas foi aprovado em 1976.

[185] António de Oliveira Salazar sempre se recusou a dar entrevistas ou aparecer em reportagens. Praticamente, só surgia nos *media*, em acontecimentos de Estado. São conhecidas duas entrevistas a António Ferro e, no início da sua carreira política, duas entrevistas a Costa Brochado. As aparições de Salazar eram mais frequentes na Imprensa estrangeira, mas sempre muito controladas. Só nas últimas décadas se descobriram muitas das imagens e histórias de Salazar na sua privacidade.

esforços para enfraquecer o regime. Os momentos mais altos deste ano foram os assaltos do paquete Santa Maria, com a fuga de Elvas do Major Luís Dantas, detido por conspiração e, como noticiaram os jornais, assassinado pelos companheiros, a tentativa fracassada de golpe militar, em abril, liderada por Jorge Botelho Moniz.

Na RTP, se as imagens e o texto não obedecessem aos requisitos do regime, a sua exibição era proibida, assim como a filmagem de algumas situações noticiosas. «Permitia-se apenas o reportar de acontecimentos desde que as imagens captadas tivessem um potencial propagandístico forte, permitindo reforçar a "boa" versão ideológica que o comentário iria explicar» (Godinho, 2004: 751). Um dos acontecimentos que comprovam as palavras de Jacinto Godinho foi o caso Santa Maria, um dos primeiros marcos históricos decisivos rumo à mudança.

O luxuoso paquete partiu de Lisboa em direção a Miami a 9 de janeiro de 1961, com 612 passageiros a bordo – mais de metade eram americanos. No dia 20 do mesmo mês, 25 elementos da coluna operacional de opositores do regime, às ordens do capitão Henrique Galvão[186], que se tinha evadido dos calabouços da PIDE, a 15 de janeiro de 1959, e exilado na Argentina depois de sete anos de reclusão, subiu para o navio, em La Guaira, na Venezuela, com bilhetes normais. O grupo de revolucionários tinha na ação, que ficou conhecida como Operação Dulcineia, o apoio do Diretório Revolucionário Ibérico de Libertação, que combatia o regime de Franco e de Salazar. Henrique Galvão embarcou clandestinamente no dia seguinte, em Curaçau, ilha caribenha das Antilhas Holandesas. O barco, rebatizado de Santa-Liberdade, desapareceu no mar profundo das Caraíbas. O líder pretendia conduzir a nau até Fernando Pó, no Golfo da Guiné, e daí seguir para Luanda movido pelo sonho de formar uma espécie de Governo Provisório da República. No entanto, um cargueiro dinamarquês avistou a embarcação e avisou a guarda costeira americana. A existência de alguns feridos a bordo obrigaram-no a atracar na ilha de

[186] Em novembro do mesmo ano, Henrique Galvão perpetrou a operação Vagô. Decidido a espalhar panfletos por diversas cidades portuguesas, o avião da TAP que fazia o trajeto Casablanca-Lisboa foi desviado para Tanger. O objetivo era lançar panfletos aéreos anti-regime, denunciando as eleições para a Assembleia Nacional. A operação foi um sucesso. O avião sobrevoou Lisboa a cem metros de altitude. Várias cidades portuguesas viram cair dos céus cem mil panfletos. Os registos fotográficos deste acontecimento são praticamente inexistentes.

Santa Luzia, condenando o secretismo da ação. Salazar moveu mundos para obter apoio internacional e encontrar a nau, insistindo na ideia que se tratava de pirataria. A 24 de janeiro, Henrique Galvão denunciou Salazar, acusando-o de se manter no poder graças a eleições fraudulentas e de desrespeitar os Direitos do Homem. No dia seguinte, a embarcação foi detetada pela marinha e aviação norte-americanas.

O recém-empossado governo de John Kennedy decidiu considerar a questão política servindo apenas como mediador nas negociações entre Salazar e o movimento revolucionário. Os governos francês e holandês optaram por não interferir por considerarem que se tratava de uma ação política e não de pirataria para espanto do chefe do Conselho. O Parlamento britânico e o governo de Sua Majestade também ordenaram a retirada da frota naval inglesa.

Henrique Galvão rejeitou sucessivas propostas do comando americano para atracar num porto da América do Sul. O líder esperava pela tomada de posse do seu amigo Jânio da Silva Quadros, presidente eleito do Brasil, marcada para 31 de janeiro. Henrique Galvão impôs a condição de entregar o navio às autoridades brasileiras, por não reconhecer o governo de Salazar, e exigiu asilo político do Brasil para todos os intervenientes. A 1 de fevereiro, Humberto Delgado e jornalistas[187] subiram a bordo do paquete Santa Maria, em águas brasileiras. A 3 de fevereiro, a Operação Dulcineia chegou ao fim quando a embarcação atracou, finalmente, no Recife. O acontecimento mereceu a cobertura noticiosa de todo o mundo. No dia seguinte, tiveram início as primeiras investidas da luta armada, em Angola, com o assalto às cadeias de Luanda. O Santa Maria regressou 15 dias depois a Lisboa, mas em 1973 é desmantelado. O caso assinalou o primeiro reconhecimento do Estado Novo como um governo opressor pela Comunidade Internacional.

Como conta Jacinto Godinho, «a RTP tinha reagido rapidamente, enviando o redactor português Vasco Hogan Teves e o realizador Hélder Mendes para o Recife, no Brasil, onde se esperava que o paquete, tomado pelo capitão Henrique Galvão, nas Caraíbas, atracasse. Os repórteres

[187] Os únicos jornalistas autorizados a entrar na embarcação, quando esta já estava em águas brasileiras, foram os portugueses Miguel Urbano Rodrigues, que se encontrava ao serviço do jornal *Estado de S. Paulo*, e Vítor Cunha Rego, a trabalhar para o *Folha de São Paulo*, e o jornalista francês da revista *Paris Match*, Gil Delamare.

foram enviados para demonstrar como "uma quadrilha de bandoleiros assaltou o Santa Maria", tal como fora noticiado no telejornal» (2004: 751). Após as filmagens do Santa Maria, obtidas a partir de um avião americano – continua o mesmo autor –, «os filmes eram enviados em bruto para Portugal. As imagens eram seleccionadas e sobre elas construídos textos propagandísticos» (2004: 751-752). A reportagem de televisão, emitida durante 20 minutos, apenas mostrava o desembarque dos passageiros no Recife, exibindo o desfecho favorável ao governo português.

Na imprensa nacional, as reportagens sobre o sequestro do paquete Santa Maria também eram limitadas e com evidente tom propagandístico das exibidas na estação pública de televisão. A maior parte das fotografias publicadas nos jornais da época apenas mostrava a chegada do Santa Maria em planos gerais ou os passageiros a desembarcar no cais do Recife perante a população que os aguardava com expetativa. Numa das imagens mais emblemáticas do acontecimento, Salazar abraça uma emigrante emocionada. As manchetes dos jornais *A Voz*, *Diário de Lisboa*, *O Século*, *Diário de Notícias*, entre outros, utilizavam títulos como "pirataria", "a proeza criminosa", criando na opinião pública a ideia de que, como refere Luís Nunes por ocasião da abertura da exposição *Santa Liberdade 1961: A Dulcineia que Abalou as Ditaduras Ibéricas*, «Henrique Galvão era o grande inimigo de Portugal, o traidor da pátria».

O caso Santa Maria exerceu um forte impacto na imprensa internacional através da célebre fotoreportagem da *Paris Match*, conseguida graças à ousadia Gil Delamare, fotógrafo da revista, que depois de saltar de para-quedas de um pequeno avião alugado até ao paquete, imortalizou o momento. A partir deste incidente com eco além-fronteiras, a ditadura de Salazar foi ostensivamente exposta aos olhos da imprensa internacional. As fotos foram decisivas na tomada de posição dos opositores da Guerra Colonial.

O ano de 1961 ficou para a História pelas primeiras revoltas nas colónias portuguesas. A 4 de janeiro, os camponeses dos campos da Cotocan (produção de algodão) revoltaram-se contra as condições de trabalho demasiado precárias. O motim provocou um número indeterminado de mortos, devido ao massacre de milícias e das autoridades policiais ao serviço dos fazendeiros. Em fevereiro, a casa de Reclusão Militar, o quartel da companhia móvel da PSP e as cadeias civis de Luanda foram invadidos por centenas de populares vindos dos bairros



Figura 27. Fotoreportagem de Gil Delamare sobre o desvio do paquete Santa Maria, *Paris Match*, 1961

periféricos, chamados musseques. Morreram quatro polícias em plena esquadra. A revolta popular aproveitou a presença de dezenas de jornalistas que se encontravam na capital angolana, a aguardar a hipotética chegada do navio Santa Maria. A resposta das autoridades coloniais causou a morte de dezenas de civis e iniciou uma perseguição à população que habitava nos musseques. A 6 e 11 de fevereiro, novos ataques assombraram Luanda, mas já sem o impacto devastador da rebelião de 4 de fevereiro, como ficou conhecida. Esta foi a primeira revolta dentro de uma cidade colonial portuguesa, o que gerou, pela primeira vez, intranquilidade junto da população branca e portuguesa.

Notícias e imagens chocantes revelaram que o movimento independentista UPA (União De Povos de Angola), liderado por Holden Roberto, provocou um massacre em massa, em Nambuangongo, no Norte de Angola, onde instalou o seu quartel-general, abrindo uma frente de combate a 15 de março.

As reportagens da época relatam que nem mulheres, nem crianças foram poupadas à carnificina. As imagens da chacina serviram de

pretexto para Salazar ordenar o envio das tropas portuguesas para aquela que era a mais importante colónia lusa. Registos de Manuel Graça, que tinha cumprido serviço militar em Angola, onde passou a trabalhar como fotógrafo em 1960, e do operador de câmara António Silva, acompanhado pelo redator Horácio Caio[188], jornalistas da RTP, chocaram o mundo. Dezenas de corpos nus e decapitados, mulheres brancas foram assassinadas após serem violadas à frente dos maridos, crianças de cabeças cortadas denunciaram ao mundo a crueldade da UPA. Nos primeiros tempos, os repórteres mostraram a impiedade da guerra. Depois, os jornalistas foram impedidos de reportar o desenrolar dos acontecimentos. Muitas das imagens documentais da Guerra Colonial são de soldados que fotografaram os seus dias, no Ultramar.

Fernando Farinha, que fotografou os conflitos em Angola, Moçambique e Guiné, para a revista *Notícia*, com sede em Luanda, foi dos primeiros repórteres a acompanhar o Batalhão de Caçadores 96 do tenente-coronel Armando da Silva Maçanita, a coluna que tentava retomar Nambuangongo. Nesta missão, estava também, ao serviço da RTP, o repórter de imagem Serra Fernandes. A 9 de junho, o Conselho de Segurança da ONU condenou a intervenção militar portuguesa em África.

O acesso dos fotógrafos aos palcos dos conflitos era cada vez mais apertado pelo regime. Na Índia, a União Indiana decidiu pôr fim à histórica presença portuguesa. O forte de São Baptista de Ajudá, no Daomé, foi ocupado a 1 de agosto, após a União Indiana ter apresentado um ultimato às tropas portugueses para abandonarem Goa, Damão e Diu. Ao contrário do que era esperado, o chefe de Estado português pediu resistência a Manuel Vassallo e Silva e aos 3500 militares portugueses e goeses, além de 900 polícias goeses. Perante um exército gigantesco de 50 mil homens e na tentativa de poupar a vida aos seus soldados, o último governador do Estado Português na Índia contrariou as ordens de Salazar e decretou a rendição, embora ainda tenha destruído algumas pontes para atrasar a investida indiana.

Por teimosia de Salazar, que se recusava a reconhecer a independência do seu pequeno império indiano, os homens foram encarcerados durante

[188] Horácio Caio (1928-2008) é considerado o primeiro repórter de guerra da televisão portuguesa. Foi ainda jornalista do *Diário Popular*, do jornal brasileiro *A Folha de São Paulo* e redator-principal da revista *A Época*. É autor do livro *Os Dias de Desespero* e *Televisão: Iniciação às Técnicas e Produção de Programas*.

seis meses num campo de concentração. Regressaram a Portugal, onde foram acusados de ser traidores da pátria. A libertação de Goa, Damão e Diu apenas foi reconhecida pelo governo português em dezembro de 1974, com a assinatura de um acordo entre Mário Soares e a União Indiana.

Em Moçambique, o fotógrafo Ricardo Rangel[189] (1924-2009) utilizou a fotografia como arma contra a política colonial, em especial na década de 70, no jornal *O Tempo*, publicação fundada com um grupo de jornalistas e onde era repórter fotográfico chefe. Assumiu a coordenação de fotografia do recém-fundado *A Tribuna*, mas saiu por motivos ideológicos, em 1964. Continuou a carreira nos jornais *Voz de Moçambique*, *Voz Africana e Notícias da Beira*. As câmaras de Ricardo Rangel denunciaram a pobreza em que os nativos viviam no país e a repressão exercida pelo regime colonial. Algumas das imagens mais apreciadas da sua carreira são fotografias noctívagas da rua Araújo, local de encontro entre marinheiros, prostitutas e, segundo o próprio Rangel, agentes da PIDE. Revelações que desagradavam profundamente ao regime conservador e zeloso da moral e dos bons costumes. Numa entrevista publicada em 1991, no P*úblico*, e recordada no mesmo jornal aquando da sua morte, a 11 de junho de 2009, Ricardo Rangel contou que «as fotografias da rua Araújo eram impublicáveis». Não foram. Mais tarde, as fotografias transformaram-se no livro *O Pão Nosso de Cada Noite*.

Alvo de perseguição da PIDE, muito do trabalho fotográfico de Ricardo Rangel caiu nas mãos dos censores do regime português e foi destruído. Depois da Independência, Rangel assumiu um papel importante na formação de muitos jovens moçambicanos para quem ainda é uma referência. Alcançada a independência pela qual tinha lutado, foi nomeado chefe dos fotógrafos do *Notícias*, em 1977, quando a maioria de fotojornalistas portugueses abandonou Moçambique para regressar a Portugal. Em 1983, decidido a desenvolver o gosto pela fotografia nas camadas mais jovens, Ricardo Rangel criou o Centro de Formação, escola de fotografia, em Maputo, e fundou a Associação Fotográfica Moçambicana. Toda a sua vida foi dedicada à valorização da fotografia.

[189] Rangel iniciou-se na fotografia nos anos 1940, num estúdio privado, em Lourenço Marques. No fotojornalismo, estreou-se no *Notícias da Tarde* e, em 1956, integrou o principal jornal do país, o *Notícias*. A sua vida está eternizada no documentário *Ricardo Rangel-Ferro em Brasa*, realizado por Licínio de Azevedo, alguns meses antes da sua morte, a 11 de junho de 2009.

Um dos casos mais abafados pelo governo de Marcello Caetano foi o massacre cometido por tropas especiais portuguesas a civis, nas aldeias moçambicanas de Wyriyamu e Juwau, suspeitas de estarem a alojar guerrilheiros da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), a 16 de dezembro de 1972. Famílias inteiras, mulheres de crianças ao colo e idosos foram fuzilados pelas tropas portuguesas. Na imprensa nacional, nada se escreveu sobre o caso. A notícia, que só foi publicada após as denúncias do padre Adrian Hastings, apareceu nos jornais e televisões estrangeiras, chocando a opinião pública internacional, que condenou o massacre. Revoltadas, parte das povoações africanas e portuguesa exigiram o fim do colonialismo.

Fotografia de Abril

O desejo de liberdade e de viver em democracia crescia nos jornalistas portugueses, cansados da censura que impedia a imprensa de se apegar às realidades sociais que marcaram esta época, nomeadamente a Guerra Colonial, as manifestações estudantis e de trabalhadores, a emigração e a luta contra a ditadura. As notícias sobre estes acontecimentos surgiram de forma envergonhada nas páginas dos jornais, que eram alvo de vigília do governo de Marcello Caetano. Depois de algumas tentativas fracassadas, na noite de 25 de abril de 1974, aconteceu o que era, há muito, aguardado no País. Pouco tempo depois da meia-noite, na rádio Renascença, emissora católica portuguesa, ouviu-se o tema «Grândola, Vila Morena, de Zeca Afonso», o segundo sinal definitivo para o Movimento das Forças Armadas avançar para o golpe de militar que estava organizado. Nesse instante, cerca de 240 homens vindos de diversos pontos do País invadiram o Terreiro do Paço, a rua do Arsenal, a avenida Ribeira das Naus, rua do Ouro, Chiado, Largo do Carmo, entre outras artérias principais de Lisboa, para pôr fim a 48 anos de ditadura.

A fotografia tornou-se omnipresente nos acontecimentos, assumindo o protagonismo da reportagem de Abril de 1974. Ao posicionar-se ao lado dos militares e dos populares que os felicitavam, as câmaras fotográficas transformaram-se no maior testemunho da Revolução dos Cravos. Com as suas imagens, fotógrafos como Alberto Peixoto, Alfredo Cunha, António Xavier, Armando Vidal, Abel Fonseca, Carlos Gil, Eduardo Baião,

Eduardo Gageiro, Fernando Baião, Fernando Corrêa dos Santos, Francisco Ferreira, Inácio Ludgero, Luiz Carvalho, José Antunes, José Tavares, João Ribeiro, Lobo Pimentel Jr., Marcos da Costa, Miranda Castela, Novo Ribeiro, Rui Pacheco, Rui Ochoa, Teresa Monserrat e outros não ligados à imprensa, como Carlos Granja, José Luís Madeira, Victor Valente, António Mil-Homens, Armando Cardoso, Mário Varela Gomes, Jorge da Silva Horta e Félix do Nascimento Esteves registaram o seu nome no mais importante momento da história portuguesa contemporânea. Como descrevem na obra *Carlos Gil-Um Fotógrafo na Revolução*, na madrugada de 25 de abril 1974, Carlos Gil (1937-2001) acordou alertado por sons vindos do exterior. Deixou o conforto da cama e partiu para a rua com a câmara em punho para registar o momento único pelo qual todos aguardavam. Ao serviço da revista *Flama*, depois de se ter estreado n'*A Capital*, em 1969, o fotógrafo testemunhou todos os passos da Revolução. As objetivas de Gil tanto focavam os soldados como o entusiamo popular, mas também o posterior regresso do exílio de algumas das figuras políticas mais importantes da época, como Álvaro Cunhal e Mário Soares. [190]

No ano a seguir à Revolução, a *Flama*[191], a revista que serviu de montra às imagens de Abril de Carlos Gil e que muito contribuiu para a valorização do jornalismo e da fotografia de imprensa, tentando contornar a opressão da Censura, chegou pela última vez às bancas, por decisão dos novos proprietários, a Sefla-Sociedade Editorial Flama[192], e apanhando de surpresa toda a redação. A revista fechou após ter atingido

[190] Desses dias, resultou o documentário exibido na RTP "Trinta Anos, Trinta Imagens" e o livro *Carlos Gil-Um Fotógrafo na Revolução*, com textos do jornalista Adelino Gomes, que mais tarde serviu de base ao documentário *A Revolução de Abril no Olhar de Carlos Gil*, lançado em 2010.

[191] Numa primeira fase, a *Flama* foi fundada a 5 de fevereiro de 1932, em formato de jornal quinzenal com apenas oito páginas a preto e branco. Propriedade da Juventude Católica, a publicação era dirigida por António dos Reis e tinha Ruy Heitor, na chefia de redação. Cessadas as edições neste formato, em janeiro de 1942, o título regressou a 13 de maio de 1944, num renascimento que o transformou em "revista semanal de actualidades". A escolha de figuras ilustres do universo da cultura nacional para capa, além das reportagens da vida política e de interesse social acompanhadas por boas fotografias conquistam grande popularidade para a A *Flama*, em especial a partir dos anos 1960. No artigo sobre "A Pioneira Flama", publicado na revista *JJ*, de julho a setembro de 2007, Patrícia Fonseca refere que, em 1948, a *Flama* já se apresentava como a revista com maior número de assinantes em Portugal, altura em que passou a ser propriedade da União Gráfica. Nesta década, entraram na *Flama* jornalistas como Carlos Cáceres Monteiro, Daniel Ricardo, Fernando Cascais, António Amorim, Edite Soeiro, Joaquim Letria e, entre outros, Cesário Borga. A equipa de fotografia era coordenada por Carlos Gil e contava com as reportagens de António Xavier, Joaquim Lobo e Armando Vidal.

[192] Depois da União Gráfica, a revista foi adquirida pela Sefla-Sociedade Editorial Flama, que era detida, maioritariamente, pelo Crédito Predial Português.

recordes de vendas de 30 mil exemplares e de ter aumentado o número de páginas para 68, nos últimos quatro anos anteriores[193].

Finalizado o projeto jornalístico a que se entregou de corpo e alma, Carlos Gil assumiu depois a editoria das revistas *Mais* e *Tempo Livre*, mas foi como *freelancer* que concretizou alguns dos trabalhos mais importantes, a seguir a Abril de 1974. O sentido jornalístico arrastou-o para os principais palcos de conflito: Angola, Moçambique, Sara Ocidental, Curdistão, Beirute, Iraque, Panamá, El Salvador, Guatemala, Uruguai, Nicarágua, Argélia e Marrocos, Uruguai, entre outros. Autor de vários livros e exposições de fotografia, foi chamado às televisões portuguesas para comentar a realidade política e social dos vários cenários de guerra que pisou como repórter. De Abril, ninguém esquece a sua imagem de Salgueiro Maia a falar com o altifalante, no Largo do Carmo.

Ao serviço d'*O Século Ilustrado*, Eduardo Gageiro percorreu as ruas agitadas de Lisboa para acompanhar o movimento dos soldados em direção ao Terreiro do Paço, sob o olhar dos populares expectantes. De câmara em punho e inspirado pela linha estética de Alberto Korda nas reportagens do Golpe de Estado no Chile, realizou algumas das imagens mais emblemáticas da Revolução. Eduardo Gageiro recorda como, naqueles dias, não havia lugar para o medo: «A fotografia da minha vida é a de Salgueiro Maia, em que ele afirmou, numa entrevista a Fernando Assis Pacheco, que "vinha a morder o lábio para não chorar" porque sentiu que "foi ali que se tinha ganho a revolução". É um documento único. No 25 de Abril, ligou-me alguma malta amiga que percebia mais de política do que eu, a dizer para levar muitos rolos porque hoje é que era. Quando aquilo acontece, sentimos, pela primeira vez, a liberdade. A minha falta de medo e a decisão de estar ali sem ligar às ordens "fogo" que se ouviam porque o importante era que aquele momento. Era o grande dia. Nunca tive medo, nem pensei no medo. Sentia apenas que tinha de acontecer qualquer coisa de muito importante que mudaria para sempre o futuro do País e acabar com a censura nos jornais. Assisti às negociações e tenho fotografias de planos próximos, a "dar o corpo às balas".»

Gageiro tornou-se o símbolo das gerações futuras de fotógrafos, à semelhança do que acontecera com Joshua Benoliel no início do século XX.

[193] Dados recolhidos do artigo *A Pioneira Flama*, de Patrícia Fonseca, publicado na revista *JJ*, de julho a setembro de 2007.



Figura 28. Salgueiro Maia, 25 de Abril de 1974. Foto: Eduardo Gageiro

Autor de algumas das imagens mais raras deste período, como a de D. Maria a beijar o rosto de Salazar, na urna, ou retratos de Otelo Saraiva de Carvalho (1994) a regar um cravo murcho numa jarra ou a imagem do inatingível António Champalimaud em posição de combate com luvas de boxe (1995), Eduardo Gageiro propunha-se ir até ao fim do mundo por uma boa fotografia. Como confessou, na entrevista realizada a 20 de agosto de 2014: «O segredo é ser discreto e, na altura própria, estar lá e prever sempre o que pode acontecer. Muitas das minhas fotografias, como essas da Maria Pia, foram todas cortadas pela Censura. Só depois do 25 de Abril é que foram publicadas.»

A tendência para a fotografia-neorealista comprometida com as causas sociais conquistaram-lhe a alcunha, entre a classe, de fotógrafo "engajado", em brincadeira com o seu sobrenome, mesmo entre os que o têm como referência. A 15 de fevereiro de 2013, em declarações à Rádio Renascença aquando a inauguração da exposição "Eduardo Gageiro-Rapaz de Sacavém, Repórter do Mundo", que a Câmara Municipal de Sacavém lhe dedicou, o mestre Gageiro confessava-se desiludido: «O 25 de Abril foi uma esperança. Foi o dia mais feliz da minha vida.

Senti que as pessoas iriam ter uma vida melhor, falar livremente. Mas é triste porque aquele dia magnífico foi uma esperança que não se concretizou. Muitas pessoas continuam a viver mesmo muito mal. Outros enriquecem e vivem no luxo. Deixou de haver vergonha.» O mesmo desapontamento foi reafirmado um ano depois, na entrevista para a investigação de que nascem estas páginas: «Com o tempo, a esperança foi-se desvanecendo. Verificou-se um grande salto na educação, António Arnaut fez um Serviço Nacional de Saúde fantástico. Houve coisas muito boas, mas a partir da altura em que o grande capital passou a tomar conta de tudo, as pessoas começaram a sofrer na pele. Houve abusos com dinheiro que não existe. Agora, tiraram o tapete às pessoas.»

Eduardo Gageiro foi o único repórter que conseguiu fotografar os atentados nos Jogos Olímpicos de Munique de 1972, onde um grupo de terroristas palestinianos, que se apresentou como Setembro Negro, matou dois seguranças da Delegação Israelita. Atentado que levou depois à morte de mais nove pessoas, em confrontos com a polícia alemã já no Aeroporto de Munique.O fotógrafo português mais homenageado da atualidade viveu os tempos da Censura, ultrapassou-os e documentou a Revolução, editou e fotografou para a primeira versão da revista *Sábado*, assistiu de fora ao aparecimento de jornais que marcaram o princípio da década de 90, integrou a equipa de colaboradores fotográficos da *news-magazine Visão*, publicou livros e realizou exposições para aproximar dos olhos do público tudo aquilo que, ao longo de mais de meio século, nunca escapou à sua câmara. No início do livro *Revelações*, Mário Soares escreveu[194]: «O Olhar de Eduardo Gageiro nunca é neutro, frio, passivo.

[194] Distinguido com cerca de 300 prémios em exposições e festivais internacionais, incluindo o 2.ºprémio de 1974, na categoria de retrato da *World Press Photo*, por uma imagem do general Spínola, o nome de Eduardo Gageiro figura na *Grande Enciclopédia Portuguesa*. Além de Gageiro, os únicos portugueses a conquistar distinções da *World Press Photo* foram Carlos Guarita, que tem trabalhado na imprensa britânica, nomeadamente no *The Independent* e que, em 1994, arrecadou o primeiro prémio, na categoria de histórias de Ciência e Tecnologias, com uma série fotográfica sobre a indústria de armamento, assim como as imagens de *surf* de Miguel Barreira, em 2007, na categoria de Desportos e Ação. Em 2013, Daniel Rodrigues também foi distinguido e, mais recentemente, em 2016, Mário Cruz venceu na categoria de Assuntos Contemporâneos, uma das principais distinções da World Press Photo, com a reportagem *Talibés-Modern Day Slaves (Talibés-Escravos dos Tempos Modernos)*, sobre crianças que são escravizadas em escolas corânicas no Senegal. A reportagem foi publicada em livro, com a ajuda de *crowfunding*. Mário Cruz voltou a ganhar o *World Press Photo*, em 2019, na categoria de Ambiente, com a imagem "Living Among What's Left Behind", que mostra uma criança que recolhe materiais recicláveis a dormir sobre um colchão que flutua no rio Pasig, em Manila, nas Filipinas, rodeada de lixo. Em 2021, Nuno André Ferreira, fotógrafo de Leiria a trabalhar na zona de Viseu, ganhou o terceiro prémio da World Press Photo, na categoria de *Spotnews*, com a foto captada durante um incêndio, em Oliveira de Frades.

Há nele sempre intenção crítica, envolvimento afetivo e aquilo que se pode designar por inteligência visual. As suas fotografias são um mundo de pessoas, vidas, com os seus sofrimentos e as suas alegrias, as suas ilusões e os seus receios.» Eduardo Gageiro considera, tal como Ansel Adams, que a fotografia é sempre influenciada por aquilo que o fotógrafo herdou e experienciou: «Quer queiramos quer não, não somos computadores. O nosso cérebro vai acumulando factos: o que eu vivi, pessoas que conheci, lugares onde viajei e todas essas experiências que me marcaram. Quando fotografo, o resultado é o reflexo de tudo isto e dos meus sentimentos. Julgo que deve ser assim.»

Fotógrafo de Abril em início de carreira, Alfredo Cunha[195] tinha 20 anos quando imortalizou a Revolução de Abril, como estagiário d'*O Século*. No livro *25 de Abril de 1974: 76 Fotografias e um Retrato*[196], revelou que gastou 40 rolos na Revolução de Abril, mas que tem pena de não ter utilizado 400. «Sonho com isso. Tenho um pesadelo frequentemente que estou no 25 de Abril e não tenho rolos para fotografar. E tenho outro pesadelo com o meu pai. Sonho muito com o meu pai. Ele a dizer que eu sou estúpido por ter fotografado pouco»[197]. Depois de Abril, Alfredo Cunha nunca mais conseguiu separar-se da conotação de fotógrafo da Revolução. «As pessoas falam-me sempre nas fotografias do 25 de Abril do Salgueiro Maia, que é um retrato romântico, é um ícone, mas não considero essa fotografia a mais importante, mas sim a reportagem sobre a descolonização, em que fiz perceber às pessoas que estamos perante um drama.»

---

[195] As fotos da Revolução foram a rampa de lançamento para uma das mais carreiras mais bem-sucedidas no fotojornalismo nacional. Natural de Celorico da Beira, onde nasceu em 1953, filho de um fotógrafo, Alfredo Cunha começou a colaborar com o jornal *Notícias da Amadora*, em 1971, altura em que entrou para o jornal *O Século* e *Século Ilustrado*. Tinha apenas 18 anos. Em 1977, ingressou na agência ANOP. Sete anos mais tarde, começou a trabalhar na NP-Notícias de Portugal e para a Lusa, em 1987. Foi fotógrafo oficial do Presidente da República Mário Soares, juntamente com Luís Vasconcelos. Em 1989, assumiu a edição de um dos projetos editoriais mais importantes do jornalismo português, o jornal *Público*, onde permaneceu até 1997. A ligação do editor do *Público* à Presidência e ao jornalismo, por questões de incompatibilidade profissional, ainda hoje é polémica. Passou pela revista *Focus*. Em 2003, assumiu a edição de fotografia do *Jornal de Notícias* e, em junho de 2010, da Global Imagens, agência fotográfica criada com as sinergias da Controlinveste, de onde se despediu, em 2012, por divergências antigas com a direção da Global Imagens.

[196] Depois da Revolução, as fotografias de Alfredo Cunha ganharam inúmeras vidas. Em 1977, foram a "bandeira" da exposição *Portugal Livre*. Em 2014, para assinalar os 40 anos da Revolução de Abril, encheram as paredes do Centro Português de Fotografia, no Porto, com *Os Rapazes dos Tanques*, e um livro homónimo editado pela Porto Editora.

[197] *In* alfredocunha.no.sapo.pt.

Também nas ruas a fotografar a liberdade estiveram outras personalidades que, à falta de edições em livros ou exposições, o tempo quase esqueceu, como José Antunes, repórter fotográfico do *Diário Popular*, Carlos Granja ou José Luís Madeira, que não trabalhando em imprensa, eram apaixonados por fotografia e o seu trabalho foi importante no testemunho deste momento histórico[198].

Na edição da tarde, os jornais vespertinos surpreendiam. A fotografia era a voz da Revolução. Pela primeira vez, nos últimos 48 anos, os títulos chegavam às bancas sem passarem pela revisão – antes obrigatória – da Comissão da Censura. *Diário Popular*, o *Diário de Lisboa*, *A Capital, O Século*, uma primeira página cheia de imagem do *Século Ilustrado, República*. Todos os jornais destacam a ação libertadora das Forças Armadas. Pela primeira vez, a fotografia era livre e transformou-se no braço direito da liberdade.

Pós 25 de Abril: geração fotográfica

Portugal atraiu a atenção da imprensa internacional e Lisboa foi o palco mediático do mundo. Nos anos que envolveram a Revolução, quase todos os jornais e as agências internacionais tinham correspondentes no País. Alguns jornalistas portugueses encontraram, neste período, a sua rampa de lançamento para o jornalismo internacional[199]. Por terras lusas, passaram nomes importantes como Guy le Querrec, Jean Gaumy, François Hers, Gilles Peress, Votja Dukat, Josef Koudelka, Michel Puech, Henri Bureau e Sebastião Salgado. No ano a seguir à Revolução de Abril, Bureau venceu

[198] No livro *25 Anos do 25 de Abril*, surgem algumas das fotografias mais emblemáticas destes fotógrafos.

[199] Mário Rui de Carvalho, que foi um dos repórteres de imagem mais conceituados da estação de televisão americana CBS, começou, precisamente, a sua carreira como motorista da equipa de reportagem da CBS News, que se encontrava em Portugal, durante o período da Revolução. Quando a estação de televisão entendeu que já não valia a pena ter uma equipa de televisão em Portugal, convidou Mário Rui de Carvalho a ficar como colaborador da estação, a partir de Lisboa. À falta de notícias de importância internacional que justificassem a sua presença no País, a CBS enviou o jornalista para a Nicarágua para a fazer a cobertura das guerrilhas. As suas reportagens destacaram-se. Passou para Beirute, no Líbano, até que foi convidado a integrar a redação americana da CBS. Em 31 anos ao serviço da CBS, fez a cobertura de mais de 15 guerras e revoluções, em diferentes partes do mundo, dos esquadrões de morte, em El Salvador até ao Kuwait, Guerra do Iraque, além da reportagem de inúmeras catástrofes naturais. Mário Rui de Carvalho foi distinguido com dois *Emmy Awards* pelas suas reportagens. É ainda autor do livro *Por Dentro das Guerras* (2011).

o primeiro prémio da *Word Press Photo,* na categoria de *Spot News,* com uma imagem captada em Portugal, de um agente da PIDE a ser preso em Lisboa, em Abril de 1974, pelos militares. A fotografia do co-fundador da agência Sygma mostra o agente rodeado de soldados que lhe apontam espingardas em todas as direções, no Largo do Carmo. O impacto conquistado pela fotografia levou à procura da identificação do suposto inspetor e descobriu-se que o homem de gabardina era um cidadão residente em Setúbal que gostava de se fazer passar por agente da PIDE. Entre um conjunto conhecido de fotografias de Lisboa, nos dias que se seguiram ao 25 de Abril, outra das imagens marcantes da autoria de Bureau mostra uma cena que se tornou comum na altura: "a caça ao pide", no Rossio[200].



Figura 29. "Caça ao Pide", 1974. Foto: Henri Bureau, *World Press Photo for Spot News 1975*

[200] De Henri Bureau, existem outras imagens igualmente marcantes deste período, nomeadamente, a que mostra um homem ferido na cabeça a ser protegido por soldados, no Rossio, depois de ter sido agredido por populares por suspeitarem tratar-se de agente da PIDE; a fotografia do soldado que lê tranquilamente o *Diário de Notícias* no chaimite ou a juventude que comemora a liberdade, no Marquês de Pombal. O fotógrafo francês testemunhou ainda a chegada de Álvaro Cunhal ao aeroporto da Portela. Numa dessas imagens, o líder comunista salta para uma chaimite. Também é da sua autoria a fotografia de Mário Soares a acenar à população, num Renault 16, depois de ter chegado a Lisboa, vindo de comboio de Paris.

O trabalho mais marcante foi o do fotodocumentalista brasileiro que retratou Portugal, Angola e Moçambique, ao serviço da Sygma, entre 1974 e 1975. Sebastião Salgado revelou um país fortemente rural, acompanhou a reforma agrária e as manifestações de Abril e, ao contrário do que Salazar tentava ocultar, expôs os pés nus das crianças nas ruas de Lisboa[201]. Neste período, emergiram alguns dos fotógrafos que marcaram a imprensa durante as décadas de 80, 90 e princípio de 2000. A exposição *6 Fotógrafos*, realizada em 1977, com trabalhos de Patrick Buhot, José Reis, Luiz Carvalho, João Bafo, Alberto Picco e Pedro Baptista, foi recebida como o sinal promissor do aparecimento de uma nova geração que encarava a fotografia como uma linguagem própria que não se limitava à efemeridade das páginas dos jornais.

Quando se olha para as fotografias de Portugal rural da década de 70 do século XX, presentes no livro *A Cortina dos Dias* (2012), captadas por Alfredo Cunha, parece que o rosto da mulher que surge com a criança ao colo poderia ser de alguém de hoje, que deixa cair o lenço e retira das costas da criança o xaile pesado. A fotografia foi publicada, pela primeira vez, em 1973, no *Século Ilustrado*.

Os rostos rudes dos portugueses apresentados na exposição *Os Emigrantes* e *Segunda Escolha*, que António Pedro Ferreira, fotojornalista do *Expresso*, captou nos arredores de Paris, durante um estágio na agência Magnum, entre 1982 e 1984, transparecem a vida árdua de que fugiram, em Portugal. Estes retratos provam que, aparentemente, a sociedade portuguesa mudou demasiado rápido em apenas 30 anos. Da rudeza do campo, os traços humanos tornaram-se cosmopolitas e urbanos.

---

[201] De Abril, Sebastião Salgado deixou a imagem da menina descalça que aparece em primeiro plano a liderar um grupo de crianças que levanta os braços para aclamar a liberdade no meio de uma marcha de soldados. O livro *Fotógrafo em Abril*, editado em 1999, pela Caminho, reúne algumas das imagens mais marcantes desse momento histórico, em Portugal e ex-colónias, desde o registo dos tanques dos soldados do Movimento das Forças Armadas a chegarem a Lisboa, na penumbra da noite, a imagens dos comícios que juntaram camponeses durante a Reforma Agrária e as manifestações convocadas pelo PCP, no Alentejo. Do regresso dos retornados ao aeroporto de Lisboa, a simples retratos rurais captados nas festividades populares na cidade de Lamego, em setembro de 1975. Em Angola, fotografou a determinação estampada no rosto dos soldados do MPLA ou a queda dos símbolos coloniais. Em Moçambique, eternizou a receção calorosa das tropas da Frelimo pela população de Lourenço Marques, no areroporto, e a tomada de posse do primeiro-ministro do governo de transição para a independência, Joaquim Chissano.



Figura 30. Celorico da Beira, feira do queijo, 1972. Foto: Alfredo Cunha



Figura 31. Emigrantes portugueses, nos arredores de Paris, 1982-84.
Foto: António Pedro Ferreira

Na exposição *Manifestações de Desassossego*, que estreou em abril de 2014, na Casa Fernando Pessoa, António Pedro Ferreira mostrou que, afinal, nas últimas quatro décadas, as mudanças sociais e económicas que julgávamos ter acontecido não foram assim tão reais. A narrativa fotográfica, construída a preto e branco, mesmo que as imagens possam ter sido publicadas a cor nos jornais, revela, através das expressões e dos olhares, as reivindicações de uma sociedade anónima que saiu à rua para protestar contra as medidas de austeridade tomadas pelo governo apertado pela *troika*, quase 40 anos passados sobre a adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia.



Figura 32. Exposição *Manifestações de Desassossego*, 2014.
Foto: António Pedro Ferreira,

CAPÍTULO IV

OS ÚLTIMOS 40 ANOS DE FOTOJORNALISMO NACIONAL

A INDEFINIÇÃO DO PARADIGMA FOTOGRÁFICO

Do zénite à queda

É impossível contextualizar historicamente a fotografia documental e, em particular, o fotojornalismo nas últimas décadas da imprensa nacional, sem repousar nas alterações e nas mudanças vividas pelo jornalismo português após o 25 de Abril de 1974, em especial, a partir da criação de certas novidades editoriais que marcaram a imprensa nacional desde a segunda metade da década de 80 e do incremento tecnológico, que permitiu o aparecimento da Internet e do digital, no final dos anos 1990. Com relevância similar, a investigação e as entrevistas realizadas, que conduzem à reconstrução histórica deste período, coincidem com um momento de profunda crise económica, em Portugal e no mundo, com graves prejuízos e consequências para o jornalismo nacional. Ao mesmo tempo, este livro teve início num momento em que se vive um dos paradigmas de mudança mais turbulentos na imprensa, com a migração dos suportes tradicionais para o online e para os novos suportes, como os *tablet*, a mostrarem os primeiros triunfos, mas também fracassos e ainda sem respostas sobre como transformar os novos meios em modelos sustentáveis e até mesmo rentáveis, evitando que o jornalismo de imprensa prossiga no caminho de acentuado declínio iniciado desde a entrada da Internet na comunicação social.

Se por um lado existe possibilidade de melhor visualização das imagens nos suportes digitais, uma vez que a falta de qualidade da impressão

em papel condenava, muitas vezes, a fotografia, o trabalho jornalístico ainda não consegue obter o mesmo impacto junto do público e, sobretudo, rentabilidade para as empresas de comunicação social. Em Portugal, jornais como o *Expresso*, *Público* ou *Diário de Notícias* já têm a maior parte dos conteúdos pagos na Internet, mas ainda se discutem soluções para tornar financeiramente mais viáveis as versões online[202].

O saudosismo presente no discurso dos entrevistados é consequência da regressão vivida no jornalismo e, em particular, na fotografia de imprensa. A narrativa está naturalmente marcada pela inquietação e pelo ambiente de dúvida que a classe jornalística enfrenta. Se esta pesquisa se tivesse cingido ao estudo do fotojornalismo na imprensa nacional nas décadas de 80 e 90 do século XX, os resultados seriam completamente distintos. Enquanto há 30 anos se vivia um momento de prosperidade económica, criativa e intelectual, como provam as várias iniciativas de promoção da fotografia que decorreram, à época, de Norte a Sul do País, muitas delas apoiadas por dinheiros públicos, o aparecimento de jornais e de cursos especializados, a conjuntura económica que enfrentamos desde 2008 e que foi agravada pela Covid-19 tem servido de pretexto para sacrificar a qualidade dos conteúdos informativos e, particularmente, da fotografia.

Alegando redução de custos, as várias opções editoriais adotadas têm relegado a fotografia para segundo plano no dia a dia das redações e consequente lugar que ocupa nos jornais. Após quatro décadas de profundas transformações, os jornalistas-fotógrafos veem agora todas as conquistas se esboroarem. Hoje, há profissionais a ganharem 40 euros por um serviço em regime *freelancer*. No início dos anos 1990, era possível um editor de fotografia auferir um vencimento mensal de quase cinco mil euros, embora fossem casos pontuais. A média de ordenados de um editor do *Público* ou do *Expresso* rondava os três mil euros líquidos.

Ao longo da sua longa carreira repleta de êxitos e de distinções internacionais, incluindo um *World Press Photo*, na categoria de Retrato, Eduardo Gageiro identifica três momentos de ascensão qualitativa, nos

[202] Em Inglaterra, o jornal *The Times*, do grupo *News Corporation,* de Rupert Murdoch, foi o primeiro diário a ser pago na íntegra na Internet, em junho de 2010. Nos Estados Unidos, o *The New York Times* foi dos primeiros títulos americanos a cobrar por alguns artigos online, assim como *The Washington Post*. Em 2010, a *News Corporation* preparou o primeiro jornal para *iPad* da Apple, *The Daily*.

últimos 50 anos de jornalismo nacional: «Modéstia à parte, o primeiro marco foi *O Século Ilustrado,* nas décadas de 60 e 70. Algum tempo depois de ter surgido nas bancas, nos anos 1980, o *Expresso* apareceu com grandes fotógrafos. Foi um momento muito importante para a fotografia de imprensa. A seguir, o *Público*. Também passaram bons fotógrafos pel'*O Independente*.»

Luís Vasconcelos, um dos criadores d'*O Jornal*, fundador e editor de fotografia do *Público* até 1997, ex-editor de fotografia da revista *Visão* e jornal *24 Horas*, bem como impulsionador do prémio de fotografia Estação Imagem, lembra os momentos áureos do fotojornalismo nacional: «A fotografia já foi considerada. Com o aparecimento do *Público*, mas não só, os fotojornalistas tiveram um papel importante e um peso grande, nas redações, na agência. Apesar de ser sempre um grupo diminuto de um para 20, era bastante respeitado e tinha muita relevância. Essa importância foi perdida muito recentemente. Talvez isto tenha acontecido quando apareceram os conteúdos, pois as agências de fotografia e de fotojornalismo sempre existiram e existem há muitos anos. No entanto, foram criadas por fotógrafos que tinham objetivos determinados e se juntavam para que o seu trabalho fosse respeitado.»

A perda de poder de decisão dos editores de fotografia, reduzidos a uma figura meramente referencial e à função burocrática, também explica o enfraquecimento da posição da fotografia nas rotinas jornalísticas. A 4 de maio de 2011, quando ainda exercia funções de editora do *i*, Céu Guarda confessava o desgaste em que se tornou a função de um editor fotográfico num jornal e mostrava-se pessimista em relação ao futuro: «A fotografia de imprensa não vai para lado nenhum porque não conheço outro editor que a defenda desta maneira e duvido que haja lugar para pessoas como eu nos próximos tempos. Os redatores não querem editores de fotografia que pensem. Preferem executivos, tanto a nível dos fotógrafos como nas redações. Dizia que nunca mais ia para uma redação, e tenho esse prazer, mas é dececionante. Só tenho prazer com o mundo das imagens que consigo transpor para uma redação e não com a redação em si. Fico muito assustada com esta ignorância toda. Com a questão dos custos, até consigo suportar e dar a volta, agora com esta pressão, de uma ignorância arrogante absoluta, é insuportável. Em certos sítios, a imagem vende mais do que o conteúdo de texto e é isso

que me vai fazendo não desistir. Mas há dias que penso: estou farta deste mundo dos jornais e do jornalismo, não nasci para isto e estou a fazê-lo mais pelos outros do que por mim. Já não estou a fazer com o prazer na edição. Neste momento, quando eu sair da edição, as pessoas que trabalham comigo ou ficam sem trabalho ou as que ficam no quadro vão ficar aflitas e sem meios. Não se pode fazer um jornal com duas pessoas, que foi o que me foi proposto a semana passada. Ou se começa a ensinar a linguagem das imagens, na universidade, e o respeito pelas cabeças pensantes das imagens, ou não sei. Mas isto é um fenómeno mais português. É chato ter de estar sempre a impor os conhecimentos aos outros. O cansaço que existe nas redações é terrível; as pessoas já não têm tempo para escrever, quando mais para olhar para uma fotografia. Ter a mesma guerra, todos os dias, é desgastante.» Passadas poucas semanas após estas afirmações, Céu Guarda foi convidada para deixar a edição do *i*, em julho de 2011, e, com a sua saída, todo o trabalho da Kameraphoto se ausentou dos jornais.

Uma das causas que os fotógrafos mais apontam para justificar a perda de autonomia da fotografia e do papel de editor é a imposição da supremacia do grafismo perante o trabalho fotojornalístico. Todos os fotógrafos lamentam que a fotografia tenha de ser sacrificada para corresponder aos *layouts* pré-formatados. Alfredo Cunha, fundador do *Público*, onde esteve como editor desde o início do jornal até 1997, e ex-editor da Global Imagens, lamenta a submissão da fotografia jornalística: «Atualmente, vivemos uma fase complicada, que tem a ver com a situação na imprensa e com uma predominância dos gráficos e dos grafismos *standard*. Tudo isso é limitador. Mesmo a atuação pessoal do departamento gráfico é sempre uma tentativa de poder editorial sobre a fotografia, algo que sempre rejeitei.» Ao contrário do que acontecia, na opinião do fotógrafo, quando exercia as funções de editor: «Nunca permiti que os gráficos interviessem na fotografia; posso colaborar, mas mais nada. Uma das coisas que está a matar os jornais é que são todos iguais.» Ideia partilhada pelo fotojornalista do *Expresso*, António Pedro Ferreira: «A fotografia tem perdido identidade. Retirou o poder discursivo autónomo. Está sempre associada a ilustração pura e a servir interesses outros que não os da fotografia. Tem-se assistido a uma subalternização da fotografia em relação ao texto. Perdemos autonomia.»

A par da hegemonia gráfica apontada pelos fotojornalistas, também a perda da função informativa tem contribuído para desvalorizar a fotografia no espaço editorial, sacrificando a reportagem e privilegiando o retrato. Alberto Frias, ex-editor de fotografia da agência Lusa e do *Expresso*, considera que estas duas vertentes têm atirado a imagem fotográfica para segundo plano: «Já antigamente se dizia que 'primeiro se fazia o caixão e depois tínhamos de arranjar um morto para colocar lá dentro'. O caixão é o espaço no jornal e o morto é a fotografia. Ou seja, vamos tentar arranjar um morto que tenha este tamanho para lá colocar. Hoje em dia, isto acontece com muita frequência. As fotos aparecem retalhadas; as que eram na vertical são publicadas na horizontal. Muitas vezes, há uma foto melhor que não entra no espaço porque é ao alto e eles querem ao baixo. Os gráficos não têm formação em jornalismo e os próprios editores fotográficos não têm formação nesta área, o que é um erro. Falo contra mim próprio. Depois, há um abuso muito grande da utilização do retrato, que era algo que antigamente se fazia pouco. Acontecia na área da revista, mas não no jornal. Hoje, qualquer assunto é ilustrado com retrato. A fotoreportagem está a ser completamente passada para segundo plano. É uma situação que desagrada aos fotógrafos. Às vezes, é uma forma barata de resolver o assunto, em vez de se apostar na reportagem, que pode levar mais algum tempo.»

A fotografia de acontecimentos imprevisíveis ou *spot news* ainda domina nas agências, mas apenas são publicadas quando contextualizam a realidade em que se vive. As fotografias dos tradicionais apertos de mão e olhares comprometidos em conferências de imprensa, as «fotos unárias» como lhes chamaria Barthes (1980: 64-66), continuam a ser a imagem privilegiada de algumas publicações onde a leitura visual tem de ser mais imediata e primária. Francisco Paraíso, ex-diretor de fotografia do grupo Cofina Media, descrevia, em entrevista realizada em março de 2012, o que distingue a fotografia do *Correio da Manhã* e *Record* do jornal *Público*: «Se tecnicamente a fotografia do *Público* é melhor do que a que é apresentada no *Correio da Manhã*, em termos de sentimento e de mexer com a pessoa que vê, a do *Correio da Manhã* é muito melhor. Aqui, os fotojornalistas sabem que têm de fazer a fotografia que precisamos para o *Correio da Manhã* e depois fazem a que eles quiserem. Muitas vezes, quando arquivamos, marginalizamos a fotografia que é

capa do *Público*. O leitor é outro. Não posso fazer uma capa com a foto que o *Público* coloca em primeira página. Às vezes, noto que eles fazem capa com a foto que nós usamos e não resulta. Eles concedem-lhe um espaço que nós não damos.»

Nos jornais em que a fotografia formal não era utilizada, substituiu-se a reportagem pelo retrato de individualidades do momento e quase desapareceram os *features* de carácter intemporal, para desagrado dos fotógrafos que veem o mundo como uma tentativa de eternizar momentos fugazes e que a fotografia transforma em decisivos (Cartier-Bresson), atribuindo à imagem a aura romântica que tem vindo a desaparecer. Rui Vasco, *freelancer*, descreve o fascínio que pode ser o quotidiano de um repórter fotográfico: «O fotógrafo até pode não ser muito considerado em certos meios, mas tem uma experiência ímpar. Tanto está na prisão como vai ao Parlamento; tanto fotografa o palácio como as barracas. Fotografa uma cena de alguidar como uma conferência de imprensa. Há um misto de sensações e de experiências que lhe dão uma vivência que mais ninguém tem e, se calhar, é esse lado que atrai muito na nossa profissão. De outra maneira, não se viaja tanto e não conseguimos ver tantos acontecimentos.»

À incerteza jornalística do presente, acresce o pessimismo e o desalento. António Pedro Ferreira, uma das referências da fotografia de imprensa, acredita que «no futuro, não haverá fotojornalismo, pois sobreviverá à custa das encomendas de instituições, fundações, museus, etc., o que vai matar a profissão. Isso já existe e é incompatível com o exercício do fotojornalismo. Deixará de se chamar fotojornalismo para se chamar fotografia documental. A perspetiva é negra. A maior parte dos grandes fotojornalistas está a fazer livros com os trabalhos antigos. A mudança do paradigma da comunicação social provocou esta situação. A *Life* desapareceu. Em Portugal, *O Século* Ilustrado desapareceu. Ouve uma 'rosificação' da imprensa. Só este tipo de imprensa cresceu».

Para trás, ficou uma época a que os fotógrafos classificam de "os tempos áureos do jornalismo", nos anos 1980 e 1990, onde jornais históricos como *O Diário de Lisboa* ou o *Diário Popular* fecharam, ao mesmo tempo que emergiram novos projetos editoriais que marcaram a imprensa e, em particular, a fotografia, nos últimos 40 anos. Nessa altura, em alguns títulos com mais poder de influência junto da opinião pública, a editoria fotográfica dos jornais era minuciosamente

trabalhada. O redator poucas vezes era enviado para um espaço de reportagem sem o fotógrafo, a menos que a natureza do acontecimento tornasse a reportagem viável com fotografia das agências internacionais, como acontece, por vezes, em zonas de conflito em que é melhor recorrer a correspondentes das agências internacionais que conhecem bem o terreno. Texto e imagem tinham que, em linguagens diferentes, estar em sintonia com a história reportada e com a linha editorial do jornal. Sem abdicar da sua interpretação sobre o visível e da autoria fotográfica, era importante criar uma linha facilmente identificável que fidelizasse uma legião de leitores. Embora o texto fosse por tradição sobrevalorizado face à reportagem fotográfica, em jornais como o *Público* ou o *Expresso* muito poucas vezes era permitido publicar um artigo sem imagem ou com uma fotografia meramente ilustrativa. Nas páginas de cultura e artes de alguns jornais, era comum encontrar artigos sobre crítica fotográfica, análise das novas tendências e até mesmo notícias sobre o tema. Nas universidades e meios intelectuais, também se sentiu necessidade de repensar a fotografia, no momento em que o analógico parecia condenado a entrar para a história.

A arte fotográfica nos anos 1980 e 1990 em Portugal

A aposta contida do Ministério da Cultura em fotografia contrasta com o forte investimento que se registou há 30 anos. Nunca as duas entidades apostaram tanto na área como na segunda metade da década de 80 e primeira de 90 do século XX. Nesta altura, surgiram três projetos fulcrais na produção fotográfica e na valorização da cultura visual. Os Encontros de Fotografia de Coimbra, uma iniciativa do Centro de Estudos de Fotografia (CEF), da Associação Académica, que se realizou pela primeira vez em 1980, e que passou a ser coordenada pela Associação Encontros de Fotografia, em 1996, tendo Albano da Silva Pereira como um dos principais impulsionadores. À época, os organizadores referiam que a iniciativa pretendia «construir um espaço onde anualmente, se pode ver, falar, aprender e compreender fotografia…Divulgar a fotografia contemporânea europeia nas suas expressões mais inovadoras: suscitar e promover a conveniente apreciação da produção de imagens enquanto fenómeno

estético-artístico e social; é mostrar também, sempre que possível, fotógrafos de conhecimento obrigatório».[203]

A convite dos Encontros de Fotografia de Coimbra, vários autores de renome marcaram presença em Portugal, como Henri-Cartier Bresson, Alvarez Bravo, Duane Michals, Bernard Plossu, entre muitos outros. Estes encontros revelaram também Paulo Nozolino, no concurso *Quatro Olhares sobre Coimbra*, ao lado de Jorge Molder e José Rodrigues. Apesar do seu trabalho viver num universo paralelo à imprensa, o das galerias, várias vezes a revista *Pública* e o jornal *O Independente* publicaram ensaios documentais destes autores.

O segundo projeto foi a galeria Ether, criada em 1982, com o propósito de estruturar ideias para refletir sobre o olhar e a história da fotografia portugueses. Por último, os Encontros de Braga surgiram, em 1987, organizados por Rui Prata e Carlos Fontes através da Associação de Fotografia e Cinema de Braga – a única destas iniciativas que sobrevive na atualidade[204]. Estes três grandes acontecimentos com importância internacional arrastaram com eles um grupo de fotógrafos e interessados na área. A Nova Fotografia revelou nomes tão emblemáticos como Jorge Molder, Fernando Calhau, Luís Pavão, Helena Almeida, Ângelo de Sousa, Julião Sarmento ou, entre muitos outros, Alberto Carneiro, cuja obra inspirou gerações futuras como Paulo Catrica, Daniel Blaufuks, João Tabarra, Inês Gonçalves, João Paulo Serafim, Delfim Sardo ou, entre tantos outros, José Luís Neto. As verbas atribuídas acompanharam a importância dos festivais. Eram criações emergentes paralelas à fotografia de imprensa e que sempre foram mais reconhecidas do que o fotojornalismo.

Para comemorar os 150 anos da fotografia, em 1989, a Secretaria de Estado da Cultura entregou ao crítico Jorge Calado o comissariado da Coleção Pública de Fotografia, onde já surgiram trabalhos de alguns

[203] *In Diário de Notícias*, maio de 1982.

[204] Na apresentação do orçamento anual, em 2013, a Câmara Municipal de Coimbra anunciou que iria apoiar o renascimento dos Encontros de Fotografia. Através do CAV-Centro de Artes Visuais, o suporte financeiro resultou na exposição "Esta Terra é a Tua Terra-Os Anos 90 em Portugal". Comissariada por Sérgio Mah, a mostra estreou em outubro de 2014, reunindo seis projetos desenvolvidos, durante a década de 90, por mais de 40 fotógrafos que documentaram as fortes transformações que Portugal estava a sofrer em diferentes zonas do território nacional.

dos novos talentos do fotojornalismo[205]. Na nota de abertura de *1939-1989-Um Ano Depois/One Year Later*, o catálogo da exposição, Pedro Santana Lopes referia que a iniciativa se inseria «num conjunto de medidas destinadas a valorizar o Património Fotográfico Nacional e a conferir à fotografia como expressão artística o estatuto que lhe é devido» (1991: 9).

No mesmo ano em que Jorge Calado reuniu os trabalhos mais representativos da fotografia nacional, a Galeria Almada Negreiros, da Secretaria de Estado da Cultura, em Lisboa, organizou *Nível de Olho-Fotografia em Portugal Anos'80*. Mais tarde, numa altura em que a Ether comemorava dez anos de existência, esta associação apresentou a exposição *Olho por Olho-Uma História da Fotografia em Portugal-1839-1992,* onde se juntava vários documentos importantes e 130 obras de cerca de cem autores, propondo-se a lançar nomes promissores da fotografia, embora o fotojornalismo permanecesse sempre arredado destes projetos. A ténue participação da imprensa nesta efeméride era assinalada por alguns documentos d'*O Século Ilustrado,* como "A Fotografia Além-Fronteiras», de Eduardo Gageiro, entre outras pequenas participações. A obra de Gérard Castello-Lopes, Jorge Molder, Carlos Calvet, Helena Almeida, José Rodrigues, Sena da Silva e, entre outros, Paulo Nozolino encontrava-se no auge.

No Porto, o Palácio da Bolsa do Porto abriu as portas à exposição «Fotojornalismo Hoje», uma das primeiras evidências de valorização da fotografia de imprensa. Na corrente de acontecimentos, o *Diário de Notícias* lançou uma edição fotográfica comemorativa dos seus 140 anos[206]. Sempre numa linha fotográfica clássica, só na década de 90, o

[205] Iniciada em março de 1980 e apresentada ao público em janeiro de 1991, na coleção figuram fotógrafos nacionais como António Pedro Ferreira, Luiz Carvalho, Rui Ochoa, que à época eram fotojornalistas do semanário *Expresso*, Carlos Afonso Dias, Paulo Nozolino, Carlos Calvet e autores estrangeiros como Jacques Henri-Lartigue, Sebastião Salgado ou Josef Koudelka, que fotografaram Portugal.

[206] Em 1989, o jornal histórico tinha três milhões de negativos em arquivo, 50 mil em chapa de vidro. Nenhum outro órgão de imprensa detém um espólio documental tão relevante como o *Diário de Notícias*, embora a maior parte do arquivo aguarde tratamento digital e corra risco de deterioração.

Diário de Notícias[207]conheceu uma mudança editorial para responder ao concorrente jornal *Público*.

Também com o propósito de «promover a divulgação da fotografia enquanto expressão artística e constituir um espaço de interação e participação cultural, nos anos 1990, teve início a Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira, que ainda sobrevive com o apoio da autarquia[208], tendo-se revelado um evento prop*ício* à divulgação de talentos emergentes. Nascida em 1995, a Sul do País, a Primavera Fotográfica do Algarve, que espalhava iniciativas de valorização da fotografia por várias cidades e vilas locais, com o apoio do Instituto Português da Juventude, sobreviveu até à quarta edição, em 2001.

Geração X: a revolução dos paradigmas profissionais

O mundo encontrava-se em convulsão. Ao fim de 28 anos de separação, o muro de Berlim foi derrubado como símbolo do fim das divisões políticas que minaram as relações entre o Ocidente e os países do Bloco de Leste. Portugal conheceu anos de algum desafogo económico, depois da adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE), que aconteceu oficialmente em janeiro de 1986. Nesta altura, a democracia portuguesa dava os primeiros passos, com Mário Soares, o primeiro Presidente da República não militar eleito, a exercer o seu poder de influência no exterior e o primeiro-ministro Aníbal Cavaco Silva a impor as primeiras reformas profundas na administração e direção económica do País.

---

[207] Pela secção de fotografia do DN, passaram nas últimas décadas, nomes como Acácio Franco, Alberto Santos, Alfredo Cunha, Álvaro Macedo, Álvaro Tavares, Américo Diégues, Amin Chaar, Ana Baião, António Aguiar, António Leal, Artur Machado, Bruno Peres, Eduardo Baião, Eduardo Tomé, Fernando Farinha, Fernando Oliveira, Francisco Viana, Gonçalo Vilaverde, Henrique Moreira, João Girão, José Carmo, José Maurício, José Santos, Leonardo Negrão, Lobo Pimentel Jr., Luís Garcia, Luís Saraiva, Manuel Azevedo, Manuel Nicolau, Manuel Teixeira, Marco, Miguel Madeira, Orlando Almeida, Orlando Teixeira, Pedro Loureiro, Pedro Mensurado, Pedro Silva, Pedro Sousa, Pedro Sousa Dias, Pedro Velez, Raul Nascimento, Ana Baião, Reinaldo Rodrigues, José Carlos Carvalho, Pedro Saraiva, Rodrigo Cabrita, Rui Coutinho, Rui Homem, Sávio Fernandes, Sousa Dias, Úrsula Zangger, Varela Pécurto, Viseu Caldeira, Natacha Cardoso, Nuno Fox e, entre outros, Hernani Pereira.

[208] Em junho de 2014, esta iniciativa anunciava a 13.ªedição. Os fotógrafos incitados a apresentar trabalhos para se candidatarem aos prémios tinham que trabalhar sobre a região ribatejana e as suas tradições.

Ultrapassada a falta de liberdade de expressão do pré-25 de Abril e as "didaturas de esquerda" que constrangiam a Imprensa nos anos seguintes à revolução, nas redações viveram-se momentos de forte apogeu intelectual e profissionalismo, a partir da segunda metade dos anos 1980. Criaram-se cursos superiores de Ciências da Comunicação e, especificamente, de Jornalismo. A primeira licenciatura na área abriu as portas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa, em 1979. Na fotografia, depois do pioneiro Instituto Português de Fotografia (IPF), fundado ainda em 1968 pela «necessidade de compreender as práticas empíricas dos fotógrafos e ao facto de não haver em Portugal uma instituição onde esses conhecimentos pudessem ser adquiridos de forma sistematizada»[209], várias escolas criaram cursos e lançaram para o mercado profissionais bem preparados a nível tecnológico e estético, mas, geralmente, com poucos conhecimentos jornalísticos.

À procura dos conceitos essenciais das ciências da comunicação e, em particular, do jornalismo, alguns jornalistas-fotógrafos passaram, em muitos casos, a acumular cursos superiores na área com o curso de Fotografia do IFP, Cenjor ou outros.[210] O perfil do fotógrafo de imprensa inculto das décadas de 50 e 60 transformou-se graças, em parte, aos jovens que saíram dos cursos de Fotografia. Acabados de chegar às redações como estagiários, não eram bem vistos pelos colegas, em especial se fossem mulheres.

Ana Baião, fotojornalista do *Expresso*, que se estreou no jornalismo, em 1988, na reedição d'*O Século,* e entrou para o *Diário de Notícias*, em 1992, recorda a relutância com que era recebida a nova geração de fotojornalistas: «Quando comecei a trabalhar em jornais, em 1988/89, a maioria dos repórteres fotográficos já tinha uma certa idade – a maior

[209] *In*, www.ifp.pt.

[210] A funcionar desde 1973, o Ar.Co-Centro de Arte e Comunicação Visual deu um forte impulso à fotografia e foi responsável pelo nascimento de uma nova geração de profissionais, particularmente, de fotojornalistas. O Cenjor-Centro Protocolar de Formação para Jornalistas, fundado em 1987, oferece cursos especializados de Fotografia aplicados ao jornalismo. A nível do 3.ºciclo de ensino, a Cooperativa de Atividades Artísticas Árvore, posterior Escola Superior Artística do Porto (ESAP), desenvolveu o primeiro curso em Fotografia. Também no Porto, a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, do Instituto Politécnico do Porto, apostou numa licenciatura de Artes da Imagem, assim como o Politécnico de Tomar mantém um curso superior em Fotografia com grande prestígio, além do IADE, em Lisboa. Recentemente, a Universidade Lusófona de Lisboa também criou uma licenciatura em Fotografia. Na Faculdade de Artes da Universidade Católica do Porto abriu, no ano letivo de 2013/2014, o primeiro mestrado nacional em Fotografia.

parte dos fotojornalistas de hoje é quase toda da minha idade; entramos na mesma altura. Havia uma diferença muito grande entre os repórteres mais antigos e os mais novos. Os de antigamente não tinham formação nenhuma, eram os "bate-chapas"[211] que iam ali fazer bonecos. Trabalhei com um fotógrafo, no *Diário de Notícias*, que não sabia ler nem escrever, mas tinha um instinto muito bom para a fotografia. Quando nós entrámos, o jornalista teve de passar a olhar para o fotógrafo de uma forma diferente e não como os "bate-chapas". O *background* dos fotógrafos que trabalhavam comigo não tinha nada a ver com fotografia. Um era fotógrafo porque na Guerra do Ultramar começou a tirar fotografias, o outro porque tinha trabalhado numa tipografia. Eram pessoas que se ajeitavam. Depois, veio uma série de fotógrafos que tinham estudado na Ar.Co, no IPF, de uma série de escolas e traziam uma certa conceção estética. Já conheciam um pouco de tudo, tinham uma boa cultura geral. Eu ainda senti outra questão, que era o facto de ser mulher. No início, olhavam-me de lado. "Mulher, hum!". Estou a falar de Portugal, não sei como era lá fora. Pouco a pouco, o fotógrafo encontrou o seu espaço, por valorizar mais a fotografia. Isto coincidiu com o aparecimento do *Público* e d'*O Independente*, dois jornais que vieram revolucionar a fotografia». Esta ideia de "bate-chapas" não é exclusiva da realidade portuguesa. Erno Schneider[212], um dos históricos do fotojornalismo brasileiro e que teve um papel determinante na transformação da linguagem fotográfica no seu país: «Antes havia uma hierarquia. O repórter dizia: "esse aqui é o meu fotógrafo" ou, "bate uma chapa aqui". Naquele tempo tinha essa mania, o fotógrafo tinha que fazer o que o repórter mandava fazer. Antigamente o repórter era o dono do fotógrafo» [213](2003).

---

[211] Walter Benjamin, no texto *Pequena História da Fotografia*, utiliza este termo de "bater umas chapas" para se referir à imagem técnica. O termo bate-chapas alude à supremacia da máquina sobre a capacidade crítica e de interpretação do homem pensante.

[212] Responsável por captar alguns dos acontecimentos mais ousados e revolucionários dos anos 1960, no Brasil, Erno Schneider trabalhou como fotógrafo e editor de fotografia do *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, jornal *O Globo*. Nasceu em 1935, no seio de uma família pobre e numerosa de emigrantes alemães, no Rio Grande do Sul. O seu sonho de criança já era ser fotógrafo. De estagiário em pequenos jornais de Porto Alegre, chegou a editor de fotografia de um dos maiores jornais brasileiros: *O Globo*.

[213] Entrevista citada pela investigadora Silvana Louzada, no artigo *O Fotojornalismo e a Modernização da Imprensa no Brasil*, Confibercom-Confederación Iberoamericana de Asociaciones Científicas y Académicas de la Comunicación, e depositada no LABHOI/UFF http://www.historia.uff.br/labhoi/: SCHNEIDER, 2003.

A esperança do futuro do fotojornalismo recai, segundo Luís Vasconcelos, na geração de fotógrafos de 30 e 40 anos e noutros mais jovens que agora começam a chegar à profissão: «Apesar de tudo, globalmente, não acho que haja uma deterioração do fotojornalismo. Esta nova geração, mesmo em Portugal e com poucos anos de profissão, são boas cabeças. Os fotógrafos trabalham com projetos e desenvolvem-nos por questões sociais, políticas, pessoais. Vão à procura das histórias e executam-nas, com o tempo deles. Isso era uma coisa que não se fazia porque não existia o mesmo espírito de independência de hoje.»

Outra das tipicidades do fotojornalismo era ser uma profissão fechada e de difícil acesso, característica que é alterada com estas novas gerações. Como sublinha Alberto Frias, que há alguns anos chegou a propor a criação de uma agência fotográfica na Impresa[214], «a profissão era muito corporativista – agora não é tanto – com as suas capoeiras e os seus galos. Criticava muito a forma como os editores fotográficos funcionavam. E falava muito contra mim próprio. Isso continua a existir». Na altura, a proposta da agência foi polémica, chegou a ser aprovada por Pinto Balsemão, mas abortada pelos fotógrafos do grupo que, entre outras preocupações, receavam perder a visibilidade autoral: «A maior parte das pessoas não liga ao nome de quem assina as fotografias. Esse foi um dos argumentos que os fotógrafos usavam para fazer com que o projeto da agência não vingasse. A contestação foi tão grande que a administração decidiu pôr o projeto em banho-maria. Hoje, corremos o risco de isso vir a acontecer, mas ser uma iniciativa com intuitos economicistas e não gerida por fotógrafos, como se propôs na altura.» O fotojornalista do *Expresso* defende que «a edição fotográfica não seja feita por fotógrafos, mas por pessoas treinadas para serem editores fotográficos, como se passa lá fora».

O antigo editor e diretor de fotografia do *Expresso*, Rui Ochoa, lembra as barreiras para ingressar na profissão que aconteciam antes do 25 de Abril: «Para entrar para o Sindicato, era preciso ter muitos amigos, era um circuito muito fechado. Havia poucos, mas a maioria era muito fraca. Com o 25 de Abril, as portas abriram-se um bocado – em excesso

[214] Em maio de 2014, esta antiga aspiração concretizou-se no grupo Impresa, ficando Alberto Frias como coordenador do novo projeto de convergência de meios fotográficos. Apesar de aposentado, Alberto Frias aceitou o convite para ser fotógrafo oficial do presidente da Câmara de Lisboa, Carlos Moedas, no início de 2022.

na minha perspetiva. Até ali, houve uma triagem dos fotógrafos – um pouco mafiosa, é verdade –, mas existia um critério qualitativo e, por isso, rendo aqui a minha homenagem a essa gente toda que trabalhava na altura com grandes dificuldades. Primeiro, porque havia a Censura e a fotografia era, ao contrário do que se possa imaginar, dos objetos jornalísticos mais censurados, porque tinha um efeito brutal num país em que 30 e tal por cento eram analfabetos. A fotografia exercia um impacto enorme e os coronéis do lápis azul tinham muito cuidado com as imagens que se publicava.»

MUDANÇAS NA IMPRENSA NACIONAL

O caso *sui generis* do *Tal & Qual*

O aparecimento do *Tal & Qual*, o jornal mais provocador da história da imprensa nacional, foi promontório de fortes mudanças no panorama jornalístico nos primeiros anos de instauração da democracia. Fundado no verão de 1980 com direção de Joaquim Letria e ostentando um grafismo marcadamente popular, o tabloide português prometia usar e abusar da liberdade de expressão conquistada, sem piedade nem pudor. O jornal arrancou com um único fotógrafo de serviço: Luiz Carvalho. Mais tarde, juntaram-se à equipa alguns dos fotógrafos mais marcantes da sua geração: Luís Vasconcelos, Alfredo Cunha, Rui Ochoa, José Carlos Pratas ou, entre outros, Alberto Frias.

Algumas das fotos mais ousadas de figuras públicas têm a chancela do *Tal & Qual*. Da cacha jornalística da Dona Branca à famosa foto de Alberto João Jardim em cuecas, no Carnaval da Madeira, nada escapava à mira dos jornalistas do semanário. A 5 de março de 1983, já com Rocha Vieira à frente da direção, o *Tal & Qual* publicou a história de Maria Branca dos Santos, conhecida por Dona Branca, a mulher que emprestava dinheiro ao povo e supostamente fazia render os juros dos depositantes em 10% ao mês, em plena crise económica.

A acompanhar a história de Hernâni Santos, as fotografias de Luiz Carvalho apresentam a todos esta senhora de 72 anos, com ar inofensivo e que, como recorda o fotógrafo, tratava toda a gente por "meu

filho". O fotógrafo lembra como obteve as fotografias, depois de uma primeira imagem conseguida num dia escuro e chuvoso de inverno, que se seguiu a várias tentativas frustradas: «Entre 1981 e 1985, era o único fotógrafo do *Tal & Qual*. Era um sistema de trabalho bastante exigente porque Hernâni Santos e José Rocha Vieira tinham uma atitude muito profissional, especialmente, Hernâni Santos, que vinha da BBC, da RTP2, do *Expresso*. Deram-me a tarefa de fotografar aquela idosa porque sabiam que ela tinha três ou quatro escritórios em Lisboa… Demorei quase um mês a conseguir fotografá-la. Na altura, trabalhava como arquiteto, na Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, e conseguia manter essa vida dupla diabólica. Há um dia, já à hora de almoço, em que estava completamente farto da Dona Branca, que não conseguia fotografar, e encontrava-me à espera dela dentro do meu carro, numa rua do Bairro dos Atores, na zona da Alameda. Na altura em que arranco, vejo o tal Mercedes. Deixo o carro a trabalhar, pego na máquina que estava fora do saco com a 85 mm. Logo que saio do automóvel, começo a disparar e a sobrinha dela disse que não podia tirar fotografias. Fui-me aproximando. Fiz-lhe mais duas ou três fotos, a senhora já a rir para mim. Mostrei-lhe o meu cartão como era correspondente da agência francesa SIPA Press e ela entendeu que não era para Portugal. Mas diga-me uma coisa: "Por que é que dizem que a senhora é a banqueira do povo?". A senhora pôs-me a mão no braço e disse: "Oh, meu filho! Eu só quero ajudar os pobres". Depois, fiz mais uma sequência de fotos, uma delas a mostrar o dentinho, e foi para dentro. Nessa semana, a fotografia fez logo manchete, no *Tal & Qual*. Aquilo ganhou *boom* de tal forma que se formaram bichas enormes de pessoas a querer fazer depósitos. Foi, de facto, o *Tal & Qual* que acabou por estragar o negócio.»

Nos dias a seguir à capa do *Tal & Qual*, as extensas filas de pessoas à porta do escritório de Dona Branca, na Avenida Rio de Janeiro, em Lisboa, acabariam por rebentar com o esquema piramidal de crédito. O caso foi acompanhado semana a semana, no *Tal & Qual*, que continuava a alimentar a imagem de Dona Branca como boa samaritana. A história chegou às páginas do *El País* e, entre outros órgãos internacionais, da revista *Newsweek*, com as fotos de Luiz Carvalho. No final de 1983, a "Banqueira do Povo" começou a ser investigada pelo Banco

de Portugal e, em outubro de 2014, condenada a prisão. Na edição de 7 de setembro, o *Tal & Qual* titulava a notícia: "A Branca…rota".

Outras das histórias mais inesquecíveis do *Tal & Qual* começou com a imagem de José Carlos Pratas a Alberto João Jardim, líder do Governo Regional da Madeira, e a citação ofensiva aos deputados do continente em título, publicadas na primeira página do jornal, manchete que abanou as relações entre o político português há mais tempo no poder, desde o 25 de Abril, e os deputados da Assembleia da República, incluindo os do seu partido político. O autor da imagem conta a história e os acontecimentos que envolveram a fotografia: «A foto fez-me ficar com a cabeça a prémio na Madeira e ser proibido de entrar na ilha. Tínhamos pedido para acompanhar Jardim, no Carnaval. Marcámos encontro às quatro da tarde, na Filarmónica do Funchal, que é onde se vestem. Quando lá chegámos, o senhor Jardim já estava com um copo de *whisky* na mão e aquilo foi… também me custou bastante. Ele vai dando a entrevista, durante os apalpanços às jovens. Tudo aquilo. Entretanto, vai-se vestir num gabinete e eu vou com ele. Os seguranças barraram-me o caminho. Ele vem cá fora: "Não, não. Entrámos os dois". A entrevista continuou e fotografo, não a pensar "agora está em cuecas". Não. Estava a fazer uma fotografia dele a vestir-se. Ele continuou a vestir o fato. Está sentado a vestir os sapatos e a determinada altura diz: "Eu quero que… os deputados do Continente são umas putas. Quero que todos se fodam". Eu usava filme, que se tinha acabado. Rebobinei a máquina, meti novo rolo e digo: "Ó senhor presidente, desculpe lá, mas não apanhei essa última." Fotografei. Ele vestiu-se. Fotografias com amigos e amigas. A reportagem continuou e, a meio do trajeto, deu-lhe um treco lareco e foi de coma alcoólico para o hospital. Nós tínhamos aquilo tudo. Telefonei para o meu diretor Rocha Vieira a dizer que tinha fotos de Alberto João Jardim em cuecas e que ele foi de coma para o hospital. Viemos embora e publicámos a peça. Aquilo deu que falar. O que o preocupou não foi a história das cuecas, mas sim o que ele disse, pois teve sanções do Grupo Parlamentar. Tivemos audiência com o Grupo Parlamentar a dizer que aquilo era verdade. Escrevi uma página inteira a explicar como conhecia Jardim, quando ele afirmou que nem me tinha visto dentro do gabinete. Fizemos uma peça acerca do que ele tinha dito sobre o Parlamento e aos deputados. Isso criou imensa confusão e mandou uma carta

para o presidente da Assembleia da República, Almeida Santos, a dizer que as nossas afirmações eram mentira. Esta é a história que provocou mais polémica.»

Além da imagem de Alberto João Jardim, José Carlos Pratas realizou muitas outras fotos exclusivas, como a de Pinochet a rezar em Fátima, com o título "Que Deus me perdoe", numa visita do ditador a Portugal; a foto de Guterres em Londres, numa altura em que o primeiro-ministro de então se ausentava de Portugal, a meio da semana, para ir visitar a mulher gravemente doente e internada num hospital, na capital inglesa, enquanto o País ficava metade da semana sem chefe de Governo. «A história de Guterres também tem algum interesse porque nós temos que ter sorte, tal como o fotógrafo que conseguiu a imagem de Bolton. No entanto, temos de procurar a sorte. Se em Londres vou de táxi ou distraído, não tinha visto o sargento Coelho. Mas isto são anos de experiência e de trabalho. Estarmos a olhar para as pessoas e vermos que aquilo está a acontecer, mas já aconteceu.»

Alberto Frias também assina uma das imagens mais inesquecíveis da história do jornal: «Na altura em que Mário Soares era primeiro-ministro, resolvemos fazer-lhe uma partida. Contratamos uma *stripper* e quando Soares ia a passear com a mulher na praia do Vale, ela saiu da água e dirigiu-se a ele. Ganhei imenso dinheiro com essa foto. As fotos estão muito giras, apesar de serem uma brincadeira, porque aparece Mário Soares a olhar e Maria Barroso a puxá-lo para não o deixar falar. Soares tentava falar com a senhora, mas só olhava para a evidência das maminhas de fora. Essa foto deu muita polémica. Os seguranças também ficaram numa situação enrascada porque nos conheciam muito bem. "Tens de nos dar o rolo. Não é o primeiro-ministro que quer o rolo, mas Maria Barroso". – "Desculpem, mas não posso dar rolos. Só ganhando um processo em tribunal é que podem tirar". Na altura, foi engraçado porque quem fez mais pressão para aquilo não sair foi a mulher e não Soares. Nisso, ele era único. O *Tal & Qual* fazia muita coisa dessa. Como os árabes no Tavares Rico e coisas do género.» Outras das famosas fotografias de Alberto Frias foi a da vinda da atriz pornográfica Cicciolina, ao Coliseu dos Recreios, a convite do *Tal & Qual*. Apesar de não serem autorizadas câmaras no interior do edifício e terem sido dadas indicações aos porteiros nesse sentido, o espaço foi invadido de *flashes*

de todos os que não queriam perder a oportunidade de fotografar o *show* erótico, numa altura em que o sexo ainda era assunto tabu em Portugal.

Histórias como a de Dona Branca, Alberto João Jardim e a de Mário Soares preencheram o quotidiano de um jornal que estava decidido a assumir um jornalismo provocador e, por vezes, transcender as barreiras éticas e deontológicas. José Carlos Pratas descreve o passado do jornal: «Era uma equipa esplêndida com grandes nomes do nosso jornalismo. Éramos nós que mandávamos. Foi uma altura muito boa do jornalismo. No *Tal & Qual*, nos casos mais complicados, trabalhávamos sempre com advogado. Podíamos ter a maior história, mas não havendo foto, não se publicava. Agora, até se publicam fotos que não correspondem à história. Quando foram as manifestações do dia 15 [setembro de 2012], houve um caso de um rapaz que se tentou inalar por fogo e *A Bola* online publicou uma foto de um jovem numa situação semelhante, em Israel.»

Comprado pelo grupo suíço Edipress, nos anos 1990, a sua importância jornalística foi-se esbatendo entre os outros títulos do grupo, como a *Visão*, o *24 Horas* e publicações mais especializadas como o *Jornal de Letras* e a revista *Telenovelas*. «Quando o grupo se separou, o *Tal & Qual* e o *24 Horas* foram vendidos à Lusomundo. Houve alternativa de mudar para os jornais que se desmembraram. Eu fiquei no *24 Horas*. Maldita hora, se calhar. O *24 Horas* começou a trabalhar sozinho e não ligado ao grupo. Fomos comprados pela Lusomundo. Quando o *24 Horas* surgiu, também se dava uma certa importância à fotografia. Tínhamos quatro editores, que eram Luís Vasconcelos, Acácio Franco, Fernando Ricardo e Alfredo Cunha. Acácio Franco[215] foi despedido do *24 Horas*, em confronto com o diretor Alexandre Pais. Tínhamos uma equipa muito coesa, depois houve uma transformação. Alguns deles foram metidos numa sala, na rua Rodrigues Sampaio, numa instalação da Lusomundo, sem computadores e sem nada. Acácio Franco estava num processo judicial contra o jornal, quando tem de ser operado ao

[215] Acácio Franco é uma das referências da fotografia de imprensa nacional. A ausência de entrevista nestas páginas foi opção do fotógrafo e justificada por uma profunda mágoa para com o fotojornalismo nacional e o ambiente dos jornais.

coração. Como colega, fui falar com o administrador da Lusomundo, Henrique Granadeiro, que conhecia Acácio e não sabia da história. Ele ficou muito preocupado e empenhado em resolver a situação. "Não há resolução, a não ser que o queira admitir" – "Isso não é possível". Negociou-se uma indeminização porque Acácio estava lá há muitos anos e saiu. Acácio Franco era um dos grandes fotógrafos. Deixou o jornalismo. Isso aconteceu por volta de 2002, depois de o *24 Horas* ter sido vendido à Lusomundo/PT, ainda estava Granadeiro à frente da administração», conta José Carlos Pratas.

Para trás, ficaram os tempos em que a foto de capa do *Tal & Qual* era escolhida ainda molhada, paginada e reenquadrada com a página sobre a secretária do diretor. Primeiro Joaquim Letria, depois Mário Zambujal, seguido de Rocha Vieira, João Ferreira e Jorge Morais. «Pratas, como é que é? Está bem assim?», lembra. A cumplicidade jornalística descrita por José Carlos Pratas permaneceu ao longo das décadas de 80 e 90, no jornal. Posteriormente, em 2005, a Lusomundo Media, empresa a que pertencia o título, foi comprada pela Controlinveste, grupo de Joaquim Oliveira, e a situação precária do jornal agravou-se: «Nos últimos tempos, começou a ser um desastre do ponto de vista jornalístico. Na fotografia, pior ainda. Na fase final, em que o diretor era Emídio Fernando, ele ainda empreendeu um esforço quase titânico para levantar o jornal. Mas para trás, foi um desastre. Eu estava de relações cortadas com o diretor da Global Imagens, Pedro Tadeu, e Emídio teve a hombridade de, estando a fotografia de relações cortadas com o responsável, ir ter comigo e dizer: "Quero levantar o *Tal & Qual*. Conto com algumas histórias tuas e reservo as páginas centrais apenas à fotoreportagem, com pequenos textos a contar minimamente a história.»

O *Tal & Qual* pereceu a 28 de setembro de 2007, depois de ter caído de vendas vertiginosamente desde o início do século XXI, atingindo vendas semanais inferiores a dez mil exemplares, um número incomparável com as tiragens de 170 mil exemplares do início da sua existência, quando o jornal era dos mais populares do País.

Em 2021, o jornal ressuscitou, mas com um número de páginas reduzido e sem qualquer expressão no contexto mediático do presente.

A irreverência editorial d'*O Independente*

A enorme vontade de romper com os cânones estabelecidos, de fazer diferente e melhor, fervilhava nas redações do pós 25 de Abril. Em 1983, foi criado o *Semanário*, com direção de Vítor Cunha Rego e uma equipa de fundadores da direita política portuguesa como Marcelo Rebelo de Sousa, Daniel Proença de Carvalho, José Miguel Júdice, entre outros. Paulo Alexandrino, fotógrafo do jornal entre 1988 e 1998, considera que este título não deu um contributo relevante para a valorização da fotografia, em Portugal: «O *Semanário* apareceu no início dos anos 1980 indexado a um projeto político que pretendia dar voz a uma certa direita portuguesa que, na altura, não a tinha. De uma maneira geral e com muito pena minha, o *Semanário* nunca teve uma edição fotográfica muito cuidada e consistente, apenas pontualmente. Era sempre uma guerra, mas o que é facto é que as coisas não corriam muito bem. Houve, no entanto, alguns subprodutos interessantes, como a *Revista Semanário*, que surgiu no final dos anos 1980 e ambicionava ser uma espécie de *newsmagazine*, em formato grande. Depois, já na década de 90, na direção de João Amaral, que agora tem responsabilidades no grupo Leya, fez-se uma publicação que era uma rutura com o que existia até então. Era em formato grande, com papel de jornal, mas agrafada e a cores. Acima das revistas de hoje, como a *Visão*, a *Sábado*. Durante os dez anos que estive no *Semanário,* houve breves momentos em que a fotografia foi bem tratada. Não foram fenómenos reativos ao aparecimento d'*O Independente* ou das melhorias do *Expresso*, mas que teve a ver com o aparecimento de alguns subprodutos culturais, como a *Mais Semanário* que dava um certo espaço para o retrato e a reportagem.» Sem editor de fotografia[216], no *Semanário,* era preciso «ter cuidado com o trabalho que se entregava»: «Havia um diretor de arte e não conseguíamos fazer um controle muito efetivo da nossa produção. O secretariado tratava da agenda, mas não mais do que isso. Uma situação que me marcou foi fotografar para uma entrevista um candidato à Câmara de Lisboa, que depois foi Presidente

[216] Com uma equipa fotográfica pequena, nos primeiros anos do jornal, passaram pelo *Semanário* outros nomes da fotografia como Albérico Alves, Hermínio Clemente, José Pedro Santa Bárbara, Nereu Alves, João Cabral, António Bernardo, Helena Morais e, no Porto, Joaquim Norte de Sousa.

da República. Era um político que não era grato na opção política do jornal. Cometi o erro de entregar a tira inteira de *slides*, algo que nunca mais voltei a fazer, e as chefias escolheram as fotografias onde o homem estava com a cara mais torta, menos simpática. Foram longe de mais e, a partir daí, passei a entregar apenas meia dúzia de fotografias.»

A contribuição do *Semanário* para o jornalismo e para a fotografia tinha, em palavras de Paulo Alexandrino, mais a ver com o início do género social, que em Portugal ainda não era explorado: «A coluna que Marcelo Rebelo de Sousa lançou, a *Meia Desfeita*, deu origem a uma revista que era a *Olá Semanário*, no final dos anos 1980, a pioneira das revistas de social que existem hoje em dia. É muito engraçado folhear a *Olá Semanário* e compará-la com as revistas de sociedade da atualidade e ver a diferença das figuras públicas. Antes, o social fazia-se muito mais com figuras dos meios tradicionais, da burguesia ou da nobreza, enquanto hoje em dia encontramos o triunfo da mediatização. Traz uma fauna de figuras, não lhe chamo de públicas, mas publicadas. De facto, o único mérito que elas têm é terem sido publicadas. A *Olá Semanário* era um produto de grande sucesso, na altura.» O jornal sobreviveu até 2009.

Nos títulos semanais, foi a irreverência de Miguel Esteves Cardoso que deu que falar n' *O Independente*. Após quase uma década a viver em Inglaterra[217], onde se licenciou e doutorou em Estudos Políticos, o escritor e jornalista importou as tendências rebeldes de alguma imprensa britânica. Inspirado no homónimo inglês, em 1987, o escritor criou e assumiu a direção d'*O Independente*, com Paulo Portas como editor adjunto e Manuel Falcão[218] como subdiretor. *O Independente* chegava às bancas a 20 de maio de 1988, recusando a neutralidade jornalística e assumindo-se um jornal de direita conservador. Nunca na história da imprensa nacional se conseguiu aliar tão bem o grafismo – da responsabilidade de Jorge Colombo – e a imagem ao texto. Com fotos fortes e de

[217] Além da educação universitária, Miguel Esteves Cardoso também é filho de mãe britânica. O inglês é a sua primeira língua, como já referiu em várias entrevistas.

[218] Manuel Falcão, também fundador do jornal de música *Blitz*, é hoje responsável pela editora Amieira, Livros, um projeto que, no *site* www.amieiralivros.com, se apresenta como sendo «um ponto de encontro entre quem faz fotografia e quem gosta de a ver». O objetivo da editora é publicar entre seis a quatro livros por ano, com o intuito de criar uma coleção que mostre os diversos caminhos da imagem fotográfica em Portugal, do fotojornalismo, à fotografia documental, mas também de publicidade.

grandes dimensões na primeira página e uma chamada de capa polémica, *O Independente* depressa chamou a atenção do público e, em particular, dos políticos, com a sua linguagem provocadora e irónica para com o estado da nação. As crónicas de Miguel Esteves Cardoso, "As minhas aventuras da República Portuguesa", publicadas desde o primeiro número e durante um ano, aguçaram o espírito crítico da geração X, que cresceu a ler *O Independente*.


O INDEPENDENTE

HIPERTENSÃO

Médicos e Ministério estão cada vez mais distantes Págs. 2 e 3

Figura 33. Edição N.º1, primeira página d'*O Independente,* 20 de maio de 1988

O Independente dirigido por Paulo Portas e Miguel Esteves Cardoso parecia ter declarado guerra aberta aos principais atores da vida política portuguesa. Em 1990, Leonor Beleza, então ministra da Saúde, Mário Soares, Cavaco Silva, Durão Barroso, João de Deus Pinheiro, Carlos Melancia, entre outros protagonistas são as vítimas preferidas. Representantes das principais pastas do Governo surgem em montagens fotográficas que funcionam como hipérboles dos títulos. A montagem sempre foi uma prática recorrente do jornal desde as primeiras edições. A exemplificar, no verão de 1990, ano forte para a agenda dos jornais, com o

início da Guerra do Golfo, *O Independente* construiu primeiras páginas sem qualquer pudor jornalístico. Na edição de 20 de julho, o jornal fez manchete com a notícia "Corda na Garganta – Costa Freire depõe horas a fio e culpa Beleza". A imagem principal é uma montagem fotográfica de um plano próximo de Costa Freire, antigo secretário de Estado da Saúde, com uma corda de um enforcado. A 31 de agosto, o ex-primeiro ministro Cavaco Silva surge com nariz de Pinóquio, a acompanhar a peça "Pinóquio vai à Guerra-Governo decide contra chefes militares". A 7 de setembro, a cabeça de Fernando Nogueira, ministro da Defesa, rola no mar, como se estivesse a afundar-se. A 21 de setembro, a primeira página é a imagem de uma pistola em muito grande plano, como se pertencesse a Durão Barroso, num contraponto com Deus Pinheiro, então ministro de Cavaco Silva, a reforçar a notícia "Rapto em Lisboa – secreta militar trama Deus e Soares".

O fotógrafo Daniel Blaufuks, que acompanhou o projeto desde o número zero e durante os dois anos que se seguiram, sublinha a diferença que existia entre o recém-criado *O Independente* e o *Expresso* ou o *Semanário*: «Comparando os dois semanários importantes da época, é visível o radicalismo da nossa proposta no panorama nacional da altura.» Apesar da ligação a *O Independente*, Blaufuks, um dos nomes mais conhecidos da fotografia contemporânea de autor, nunca se considerou fotojornalista. *O Independente* e a revista *K* que lhe procedeu seriam os únicos projetos jornalísticos com que se identificaria em Portugal. A *Marie Claire*, *Elle* e *Máxima*, com uma linha editorial diferente das revistas femininas que ainda circulam na atualidade, também abriram mercado para novos fotógrafos, como Paulo Valente.

O Independente revelou-se nas manchetes fortes e na diversidade de cadernos temáticos. Com uma conceção diferente de fotografia de imprensa, reunia uma equipa de jovens talentos. O *Caderno 3* publicava *portfolios* de Inês Gonçalves, Daniel Blaufuks, Álvaro Rosendo, três fotógrafos vindos do jornal *Blitz*, Jorge Molder, Gérard Castello-Lopes ou, entre outros, João Tabarra. *O Independente* cometia a ousadia de escolher para imagem de capa um plano de pormenor de uns olhos de uma figura política. Na maior parte das edições, em vez de várias chamadas à primeira página, como acontecia com a generalidade da imprensa, era apenas escolhido um tema atual e polémico, que vivia

muito da força de uma única imagem e de grandes planos. Manuel Falcão, subdiretor d'*O Independente,* lembra a importância que a imagem assumia no novo semanário desde as primeiras experiências editoriais e como foi selecionada a equipa de fotografia: «O grafismo era muito importante. Miguel Esteves Cardoso sempre teve muita sensibilidade em relação a essa área e sempre nos propusemos a desenvolver uma boa imagem do jornal. Pedimos a Gérard Castello-Lopes para ser consultor de fotografia, o que acabou por acontecer. Ele sempre foi reticente a participar nessas coisas, mas como tinha uma boa relação connosco, aceitou. Foi relativamente fácil convencê-lo a dar-nos uma ajuda a reconhecer o núcleo de fotógrafos que ia trabalhar n'*O Independente*. Abrimos uma espécie de concurso. Demos a conhecer que estávamos ao dispor para ver *portfolios*. Em centenas de trabalhos, Gérard Castello-Lopes sempre foi muito crítico, além de ter um sentido de humor extraordinário. Desmontava, ponto por ponto, o que havia numa fotografia. Ele ficava possesso por ver cópias de tendências que existiam lá fora e lembro-me que se fotografava muito a preto e branco e se usava tons muito carregados e muito negros.»

O antigo fotojornalista d'*O Independente* e ex-membro do coletivo Kameraphoto, Alexandre Almeida, chegou numa segunda fase ao jornal, mas recorda a importância que esta experiência exerceu na sua carreira e no princípio estético da linha editorial de outras publicações: «*O Independente* começou por marcar ainda antes de eu começar a fotografar. Depois, marcou-me e muito, quando lá trabalhei. Na história portuguesa contemporânea ou moderna, foi o primeiro jornal que, realmente, valorizou a fotografia. Nos últimos tempos, na primeira fase do *i*, a fotografia voltou novamente a ter um papel preponderante. Como acontecia n'*O Independente*, às vezes, *less is more*…Não tem de haver muitas fotografias, mas sim que estas tenham os elementos que contem a história ou a sugiram. Não quero com isto dizer que seja uma ilustração do texto. É mais rico, quanto mais os dois trabalhos se autonomizam e, ao mesmo tempo, se complementem. Em termos estéticos, tem de ter alguma coisa com o qual eu me identifique e tenha resultado em termos de narrativa da história. Há fotografias que isoladamente podem não fazer sentido ou não ter complementaridade imediata, mas quando inseridas num ensaio, numa reportagem tornam-se claras e fazem parte da história. O *i*

adotou também um pouco essa postura, durante a edição de Céu Guarda. Se há uma tomada de posse em que tenho uma belíssima fotografia, não é necessário mostrar a cara de ministro a ministro. Em termos de linguagem fotográfica, isto condiciona imenso.»

Miguel Esteves Cardoso entregou totalmente a direção d'*O Independente* ao ex-deputado do PP, em 1991, para abraçar outro projeto editorial, financiado pela Valentim de Carvalho, pela SOCI, a proprietária d'*O Independente* e, mais tarde, por Carlos Barbosa. Para a fotografia da revista *K*, seguiram Daniel Blaufuks e Inês Gonçalves. A irreverência gráfica e jornalística da revista *K* iria sobreviver apenas três anos no mercado dos *media*. A editoria de fotografia, que formalmente não existia n'*O Independente*, foi então confiada a João Tabarra, que formou a sua própria equipa. João Tabarra aponta dois momentos importantes na vida do novo semanário: «Não coloco as minhas mãos no fogo por quase nada e não foi só por ter passado por lá, mas principalmente por ter ajudado a construir essa linguagem, que se tornou ainda mais importante porque teve dois momentos: primeiro era o jornal de Inês Gonçalves e Daniel Blaufuks, o tal jornal para os frequentadores do Frágil, e depois teve que se lançar nacionalmente e aí sem dúvida que fizeram um bom trabalho em termos de leveza, equilíbrio de imagem. Os jornais eram soturnos, eram chatos e *O Independente* foi uma lufada de ar fresco. Fala-se muito nisso. Aliás, fui responsável por termos tido um editor gráfico porque estava farto de ter discussões com gráficos e disse: "Isto tem que ter um editor gráfico"; esse editor e eu fazemos a edição artística.»

Para Pedro Loureiro, que se manteve no jornal até 1998, o que distinguia este semanário era «uma grande liberdade no ato fotográfico. Os leitores compreendiam a imagem d'*O Independente* porque era uma novidade; viam um olhar novo. Nenhuma fotografia era condicionada por uma escola antiga. Tudo ali era novo, mas já existia na imprensa estrangeira como no *Libération*.»

Quando se fala n'*O Independente*, o semanário ainda desperta saudosismo e é apontado como um dos projetos mais revolucionários da imprensa nacional. João Tabarra sublinha também a importância que *O Independente* exerce na história da imprensa nacional: «No dia em que alguém pegar n'*O Independente* e analisar a história recente, como eu

peguei nas *Flama* do meu avô e n'*O Século Ilustrado* e descobri uma geração fantástica, perceberá que, de facto, o jornal destoava de tudo o que víamos no jornalismo – não diria até ao seu final, mas até ao seu pré-final dramático, três anos antes de desaparecer totalmente. Trouxe uma coisa incrível que era o respeito e o espaço – o espaço, também com muita responsabilidade. A fotografia passa a ser uma linguagem tão importante como o texto, algo que se perdeu outra vez. N' *O Independente*, a importância que se dava à fotografia e ao texto era igual. Fomos muito criticados, havia uma liberdade até de enquadramentos. Há uma diferença entre a responsabilidade que tínhamos nas reportagens e o trabalho de *portfolios*. Lembro-me, por exemplo, de fotografias fantásticas de Daniel Blaufuks, do antigo Condes e Odéon, o trabalho que ele fez no Éden. Eram imagens com uma linguagem estética vinda de uma fotografia que não era normal na imprensa. Ai de alguém que chamasse boneco a uma fotografia n' *O Independente*. Nem pensar. A fotografia *d'O Independente* era de uma qualidade extrema. Era tão importante e respeitada que havia espaço – imagine-se se isto agora se passa – para viajar e permanecer fora em reportagem até que o trabalho fosse concretizado com qualidade. Por exemplo, quando foram as primeiras eleições livres de Moçambique, ainda no tempo de Paulo Portas na direção, eu disse-lhe: "Tenho uma proposta a fazer" – como já era a segunda vez que íamos: "Não devíamos viajar diretamente para Moçambique. Investiguei e, quando estive na África do Sul, vi que havia muitos refugiados moçambicanos. Eles vão todos votar e vai abrir, de propósito, aquela que é considerada a linha de comboio mais perigosa do mundo, uma viagem de Joanesburgo até Maputo". Fizemos uma viagem fantástica pela selva durante dois dias. Eu não dormi, não consegui. O que sugeri foi: "Assim que chegasse à África do Sul, fazia logo a primeira reportagem, a segunda era a minha viagem no comboio com os emigrantes, alugávamos uma classe 1 para pôr o material e eu viajava e fazia a reportagem durante toda a noite até chegar a Maputo". E assim se passou, dancei, sei lá o que é que eu fiz, comi com eles… E, portanto, quando chegámos a Maputo, já eu estava a enviar duas reportagens que ninguém tinha. E o Paulo disse: "Isso é muito bem visto, quanto tempo é que precisas?". "Sei lá, uma semana…" E ele: "Uma semana não, um mês". E era assim. "Mas um mês é muito tempo". – "Depois vai-me enviando as coisas semanalmente". E lembro-me de dar

indicações, não havia muito acesso a net nem computadores, não havia mesmo. Às vezes, até ia diretamente ao aeroporto entregar o saquinho com os rolos e uma espécie de proposta para o gráfico, qual era a fotografia que saía, como e ao lado de quem, etc. Tudo entregue ao piloto do avião. Nem os conhecia, mas tenho que agradecer a muitos pilotos da TAP, quer em Angola e Moçambique como na África do Sul. Portanto, a realidade chegava a este ponto. Inclusivamente tinha liberdade de dizer que "para esta reportagem quero trabalhar com aquele jornalista". O fotógrafo é que escolhia o jornalista e era aceite. Aconteceu perguntarem-me porquê uma vez ou duas e eu disse: "Não gosto de trabalhar com heróis". Porque quando se vai para a guerra, ou somos uma equipa ou morremos.»

Após a saída de Paulo Portas para o CDS-PP, em 1995, Constança Cunha e Sá assumiu a direção do jornal, seguida de Isaías Gomes Teixeira. Com o passar dos anos, o espírito irreverente d'*O Independente* perdeu-se. As grandes manchetes, que tinham denunciado vários casos de corrupção política e utilização indevida de dinheiros públicos, foram desaparecendo do jornal. Como conta o antigo subdiretor Manuel Falcão: «Paulo Portas era a alma de toda a editoria do jornal. Sem o Paulo, não funcionava. *O Independente* é o caso típico de uma publicação que tinha uma orientação política assumida, mas os leitores sabiam e isso não alterava a opinião que tinham do jornal. Quando ele saiu, o jornal mudou e caiu um bocado. O Paulo ainda hoje é uma pessoa hiperativa e centrava tudo. Oitenta por cento das notícias passavam por ele ou era quem tinha a primeira pista e depois passava.»

Miguel Esteves Cardoso e Manuel Falcão ainda regressaram, à entrada dos anos 2000, mas o projeto não conseguiu resistir. Com direção de Inês Serra Lopes, aconteceram vários incidentes de notícias alegadamente forjadas[219] que descredibilizaram *O Independente*. Com uma tiragem de apenas nove mil exemplares[220], a acumular dívidas e

[219] Um dos casos mais graves foi o episódio que condenou, a 6 de janeiro de 2009, Inês Serra Lopes, diretora do jornal, a um ano de prisão pelo Tribunal da Relação de Lisboa acusada de favorecimento pessoal na forma tentada no caso do alegado sósia de Carlos Cruz, na tentativa de alterar a ordem de prisão preventiva do apresentador. De acordo com o tribunal, Inês Pedrosa tentou "iludir a investigação" ao entregar a uma ex-funcionária da Casa Pia fotografias de um sósia de Carlos Cruz, também ex-funcionário da RTP que alegadamente se faria passar muitas vezes pelo apresentador.

[220] Nos primeiros anos de edições, *O Independente* chegou a vender mais de cem mil exemplares por semana.

processos em tribunal com pedido de indemnizações, *O Independente* cessou publicações a 1 de setembro de 2006, com o título de capa "Ponto Final" a branco sobre a página negra. A opinião dos fotógrafos que estiveram ligados ao *O Independente*, como João Tabarra, Pedro Loureiro, Céu Guarda ou Alexandre Almeida, é que, nos últimos tempos de vida do semanário, era um projeto que desvirtuava a versão inicial. «No final d'*O Independente*, o jornal já não fazia sentido nenhum. Era uma "freekalhada". Hoje em dia, há muita gente que se apropria indevidamente da fama d'*O Independente*. Encontro pessoas que dizem que trabalharam no jornal e é curioso: não me lembro de ter trabalhado com elas. Estiveram pouco tempo e no final», critica João Tabarra.

A Lusa na cobertura da realidade nacional

Nascida da junção entre a ANOP (Agência Noticiosa Portuguesa) e a NP (Notícias de Portugal), a 1 de janeiro de 1987, a agência Lusa-Agência de Notícias de Portugal[221] surgiu para dar cobertura a todos os temas de interesse nacional ou que, na cobertura internacional, tivessem impacto

[221] A Lusa foi registada como uma Cooperativa de Interesse Público de Responsabilidade Limitada (CIPRL) e tinha como membros fundadores o Estado português e a NP (Notícias de Portugal). É parceira da European Pressphoto Agency (EPA), uma distribuidora de fotografias de que a Lusa foi fundadora e que tem a France Press como principal membro, além da DPA, na Alemanha, a ANP, na Holanda, a ANSA, em Itália, a APA, na Áustria, a EFE, em Espanha, a Keystone, na Suíça, a Lethikuva (Finlândia) e a Pressens Bild, na Suécia. Em 1992, a Lusa tinha 250 jornalistas, 120 dos quais em Lisboa, que, segundo o livro de estilo, «recolhem e elaboram notícias sobre os acontecimentos de relevo e tratam e editam as notícias das delegações, dos correspondentes e das agências internacionais». De acordo com o mesmo documento, «os clientes diretos da Lusa são mais de 300. Os indiretos mais de 600. As imagens que a Lusa distribui aos seus clientes ascendem a uma centena por dia». Em 2013, segundo números indicados por Paulo Carriço, editor de fotografia e do multimédia, a Lusa contava com 25 fotógrafos concentrados, sobretudo, em Lisboa e no Porto, mas tinha correspondentes em todas as capitais de distrito. Segundo dados de 2022, a agência tem delegações e correspondentes em África (África do Sul, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e S.Tomé e Príncipe), na Europa (Alemanha, Bélgica, Espanha, França, Reino Unido e Suíça), na Ásia (China, Macau e Timor), além de Argentina, Brasil, Canadá e Estados Unidos da América e Venezuela. «Boa parte da informação difundida pelos meios de comunicação social em Portugal, nas comunidades portuguesas em todo o Mundo, no território de Macau e nos cinco países africanos de língua oficial portuguesa (Palop) tem como origem a LUSA, a agência noticiosa portuguesa» (*Livro de Estilo* e *Prontuário da Lusa*).

em Portugal, com a promessa de «assegurar uma informação rápida, factual, isenta e rigorosa[222]». Como descreve António Cotrim, um dos primeiros repórteres da agência, «na Lusa, temos a preocupação de, além de servirmos a imprensa portuguesa, trabalhar para a imprensa internacional. A Lusa faz parte da EPA (European Photo Agency) que foi criada um pouco para combater o monopólio da Reuters, da AP e da Agence France Press. Ao princípio, esta integrava a estrutura da EPA, mas saiu. A nossa primeira preocupação como repórteres é identificar o lugar onde estamos a fotografar e o assunto que está a acontecer.» A imparcialidade e a neutralidade, dois dos pilares mais importantes do jornalismo, são apresentadas como normas sagradas das rotinas da agência Lusa:

> *A agência não toma partido em conflitos políticos ou armados, nem em questões sociais, laborais, religiosas ou ideológicas. Não tem opiniões, simpatias ou antipatias. É rigorosamente factual. A sua única missão é informar, transmitindo aos clientes os acontecimentos de que tem conhecimento… A absoluta neutralidade que se exige do noticiário de agência acompanha os jornalistas em serviço externo: o bom repórter de agência é aquele que não se evidencia nem suscita polémicas, mas repara em tudo o que o cerca, pergunta tudo (o leitor quer saber sempre mais); formula as suas perguntas de forma a que estas não possam ser interpretadas como uma provocação, nem revelem qualquer opinião sobre o acontecimento»* (*Idem, ibidem*: 13).

Ao longo dos anos, a Lusa tem sido criticada pela classe jornalística por seguir uma linha editorial demasiado institucionalizada. As mudanças que se verificaram desde a sua fundação até hoje parecem recair mais sobre o ponto de vista tecnológico, do que de estilo fotográfico[223]. Alberto Frias, editor de fotografia da agência entre 1987 a 1994, descreve o que significa a Lusa no panorama do fotojornalismo nacional: «Tinha 29 anos quando assumi funções de editor fotográfico. Fui o

[222] *In* Introdução, *Livro de Estilo e Prontuário da Lusa*, Lisboa, 1992.

[223] O documento não tem qualquer indicação específica sobre o estilo fotográfico da Lusa. Apenas refere que «as fotografias são obrigatoriamente assinadas pelo seu autor e pela agência».

mais novo em Portugal, o que me deu uma experiência incrível. A Lusa é uma grande escola. Habitua-nos a trabalhar debaixo de tensão, *stress*, rapidez, *deadline*, às vezes, a nível mundial… Muitos dos que foram depois para o *Público* devem muito à forma de estar na Lusa. O trabalho de agência dá-nos um traquejo muito grande. Sem erros e sem vaidades, pois é muito anónimo. A maior parte das peças não era assinada. As pessoas não sabem quem são os autores e tem excelentes fotógrafos. Às vezes, o trabalho da Lusa é mais valorizado no estrangeiro do que a nível nacional.[224] A agência tem um problema, que persistirá: depende muito do Governo, seja ele qual for. Estamos muito limitados a nível de trabalho. Temos sempre de cobrir as viagens do Presidente da República, de alguns ministros. Há algum cuidado com a edição porque, obviamente, não podemos ser irreverentes como é possível ser nos outros jornais. Tem algumas limitações, que às vezes até nos tiram a criatividade e nos deixam um bocado frustrados. Mas depois tem outras coisas agradáveis, como viajar bastante e conhecer mundo.»

Existe uma nova geração de fotógrafos da Lusa, como confirma Paulo Carriço, editor, que tenta fugir à clássica fotografia de agência: «Há fotógrafos novos na Lusa que estão cheios de pica e têm sempre tendência para que o lado estético da imagem prevaleça na fotografia. Digo-lhes sempre que primeiro está o jornalismo… Na Lusa, temos de pensar que tanto estamos a fotografar para o *i* como para o *Correio da Manhã*. As fotografias têm de contar a história do que se está a passar, quer seja com uma única imagem como com uma série de fotografias.» José Sena Goulão pertence a esta nova vaga de fotógrafos que espera conseguir transformar a fotografia da agência nacional: «Pelo *feedback* que recebemos dos colegas e de editores de jornais, temos a noção que eu e outros jovens colegas estamos a revolucionar a fotografia da Lusa. É bom. Dá-me gozo, autoestima e força para, quando recebo críticas da editoria da Lusa, defender o meu ponto de vista.»

[224] Em 2010, a Lusa foi distinguida pela EANA-European Alliance of News Agencies com o Prémio de Excelência e Qualidade de Trabalho 2010.

A referência desta geração é Mário Cruz[225], que lamenta não se questionar mais a fotografia nos órgãos de comunicação social portugueses: «Em Portugal e não só na Lusa, mas falo do que sei, a fotografia parece que parou no tempo em relação à construção fotográfica e àquilo que a fotografia é. Tive imensas dificuldades em adaptar-me. Ainda tenho. Ao contrário do que se passa lá fora, não estamos a ir de encontro à atualidade. Temos a mania de olhar para fora e dizer que lá é que é bom, mas depois não tentamos acompanhar essa evolução. Os *media* em Portugal, salvo algumas exceções num ou noutro trabalho específico, perderam o comboio há muito tempo, o que não quer dizer que não o possam apanhar outra vez. Nós não discutimos fotografia. Não questionamos a fotografia. Hoje em dia, em vários jornais e na própria Lusa onde trabalho diariamente, se colocar uma pergunta "esta fotografia não, porquê; ou sim, por quê?", a pessoa vai responder porque ou gosta ou não gosta. E isso não é nada. Nem sequer é válido. Tem de existir um motivo e uma razão. A maneira como vejo a fotografia em Portugal, infelizmente, passa um bocado por aí. Temos de questionar o que nos leva a fotografar e a maneira como abordamos o assunto ou realidade.»

O contexto conferido à fotografia, assim que segue para os jornais ou revistas é um dos riscos de trabalhar numa agência. Só o cuidado com a legenda e a identificação das pessoas que constam na fotografia protege os fotógrafos de algumas aplicações da imagem menos corretas. Como conta André Kosters, um dos quatro coordenadores da equipa de fotografia, na agência de notícias: «Na Lusa, vendemos as imagens e perdemos o controlo sobre elas. Já nos aconteceu, por exemplo, uma foto de crianças a brincar na escola e, passado um ano ou dois, essa mesma imagem ser utilizada para reportar um caso de pedofilia e as pessoas ligarem a dizer "o meu filho está num contexto que não era nada

[225] Durante as entrevistas, muitos fotógrafos experientes referiram-se a Mário Cruz como "uma das maiores promessas da fotografia", que tem publicado reportagens com grande destaque na imprensa internacional de referência, como o *The New York Times*. O ensaio fotográfico Cegueira Recente (*Recent Blindness*) sobre o Centro de Reabilitação da Nossa Senhora dos Anjos, que promove a integração social de pessoas cegas ou com dificuldades de visão, em Lisboa, trabalho que conquistou o Prémio do Fotojornalismo Estação Imagem Mora 2014, foi publicado na edição de 18 de junho de 2014, no *The New York Times*". O reconhecimento máximo surgiu, em 2016, com o World Press Photo, na categoria de Assuntos Contemporâneos, proeza repetida, como já referido antes, em 2019, mas na categoria de Ambiente.

daquilo"». Mário Cruz também lamenta a falta de cuidado com o seu trabalho: «Desde reenquadramentos, tratamentos de Photoshop, manipulação, os jornais já fizeram e fazem tudo isto às fotografias. O que é pior é que está lá o meu nome. Se querem manipular, não assinem a foto porque aquilo não foi o meu trabalho. O *Correio da Manhã* é o pior exemplo porque não respeita o fotógrafo, a fotografia, nada. É como pegar num texto e escrever que uma equipa ganhou 6-0, quando ganhou por três. É mentira. É grave e passa-se todos os dias. Abro um jornal e posso mostrar uma foto minha ou de um colega e não foi tirada assim. Irrita-me porque acontece todos os dias, incluindo nos textos. A Lusa sofre muito com isso. Alteram a última palavra e depois, em vez de assinarem Lusa, colocam o nome do jornalista da redação.»

Nos últimos anos, com a mudança nas estruturas tradicionais das redações, a Lusa tem perdido clientes entre os títulos portugueses. Com a formação da Global Imagens, no grupo de Controlinveste, títulos de referência como o *Diário de Notícias* e *Jornal de Notícias* dispensaram os serviços da agência, mas também jornais como o *Público,* que só compra circunstancialmente fotografias à Lusa. Atualmente, os principais clientes da agência nacional são as agências de notícias internacionais com quem tem parcerias, órgãos de comunicação nos PALOP e de imprensa das comunidades de emigrantes espalhadas por todo o mundo, além dos jornais desportivos, uma vez que uma das áreas fortes da imagem da Lusa é, além da política e das notícias da atualidade, a fotografia de desporto.

Público na emergência da imprensa portuguesa

Encerrado *O Século* em fevereiro de 1977, lançado, no ano seguinte, o *Correio de Manhã,* um jornal em formato tabloide de cariz profundamente popular, e com *o Diário Popular* e o *Diário de Lisboa* a darem os últimos suspiros, o panorama jornalístico nacional ressentiu-se com a ausência de um jornal de referência com uma linha distinta do conservador *Diário de Notícias*. No final dos anos 1980, houve a necessidade de gerar um projeto que fosse mais além das propostas editoriais jornalísticas que existiam, numa altura em que a sociedade portuguesa vivia uma forte necessidade de mudança. Vicente Jorge Silva, diretor da *Revista*

do *Expresso*, foi convidado a formar a melhor equipa jornalística possível no panorama da imprensa nacional e criar um modelo editorial que se propunha a ser inovador e, ao mesmo tempo, rigoroso[226]. No final de 1989, uma equipa de jornalistas começou a trabalhar nos números zeros de um projeto, com conceção gráfica de Henrique Cayatte. O estatuto editorial, publicado no primeiro número, lançado a 5 de março de 1990, refere: «O *Público* inscreve-se numa tradição europeia de jornalismo exigente e de qualidade, recusando o sensacionalismo e a exploração mercantil da matéria informativa.»[227]



PÚBLICO

edição LISBOA

Suplementos
ECONOMIA
GESTÃO SEM DESPERDÍCIO
ESPECIAL
A NOVA EUROPA

Comité Central do PCP recusa abertura para o Congresso

Cunhal: resistir até ao fim

Jardim recusa "dinheiro sujo"

Rosa Mota exila-se nos EUA

TV da Igreja divide PSD

As tentações de Olga

Violência nos transportes

Porto: luz verde para o título

LOCAL

Figura 34. Edição n.º 1, primeira página do *Público*, 5 de março de 1990

[226] Além de Vicente Jorge Silva na direção, a liderança do *Público* estava a cargo de Jorge Wemans, como diretor adjunto, e Joaquim Fidalgo, José Manuel Fernandes e Nuno Pacheco, como subdiretores.

[227] No texto escrito em maio de 1989 e publicado no *Livro de Estilo*, Vicente Jorge Silva escreveu: «O *Público* tem um estilo próprio que identifica o jornal perante os seus leitores e a opinião pública em geral. Esse estilo integra os grandes princípios fundadores do jornalismo moderno – adaptados pelos jornais de referência em todo o mundo, do *The Washington Post* e do *The New York Times* ao *La Repubblica*, *El País, Le Monde* ou *The Independent* – e uma nova sensibilidade para captar e noticiar os acontecimentos, que caracteriza um jornal como o *Libération*", por exemplo.»

A abordagem jornalística única abrangia, como acontecera anos antes n'*O Século Ilustrado*, a valorização da imagem fotográfica nas rotinas editoriais. Pela primeira vez, um jornal olhava para a peça jornalística como um triângulo essencial que considerava a fotografia tão importante como o texto e os elementos gráficos. O Livro de Estilo do *Público,* editado em livro em 1998, é lúcido quanto ao lugar que deveria ser ocupado pela fotografia no jornal: «Fotografia e texto estabelecem uma relação dinâmica permanente e intensa. Por isso, a fotografia não é, para o PÚBLICO, um género menor ou um mero suporte ilustrativo, mas um contraponto informativo e dramático do texto.»[228]

Vicente Jorge Silva, ex-diretor da *Revista,* do *Expresso,* e fundador do *Público,* recordou, em entrevista realizada a 9 de maio de 2014, a importância que a imagem exercia e como gostava de se envolver nas rotinas da editoria de fotografia para «mergulhar na atmosfera do jornal»: «Como era um jornal, é evidente que esse tratamento da fotografia tinha de ser considerado. Já queria que essa valorização tivesse acontecido na *Revista*, mas foi no *Público* que obtive meios para constituir um gabinete fotográfico. Primeiro, a ideia seria com Rui Ochoa, mas acabou por se concretizar com Luís Vasconcelos e Alfredo Cunha, que foram os primeiros editores de fotografia. A edição de fotografia, que eu penso que está a desaparecer outra vez, era crucial no jornal. Para mim e para a minha conceção fotográfica, era um estímulo relacionar-me com todas as secções. Não estava fechado no meu gabinete à espera que me trouxessem as notícias. Era só o que faltava. A fotografia tinha autonomia. Eles faziam uma primeira escolha e propunham-me quais as fotografias que deveriam ir para página. Passava muito tempo na secção da fotografia. Era algo informal que fazia e eu próprio me embebia das imagens, que tinha a ver com o dia a dia. Não eram só as imagens que a editoria fazia, mas também que chegavam da Reuters e de outras agências. Para mim, era importante para mergulhar na atmosfera daquele dia, do jornal que estávamos a preparar para o dia seguinte.»

Luís Vasconcelos e Alfredo Cunha foram convidados por Vicente Jorge Silva a formar uma equipa fotográfica com uma qualidade

[228] A linhas orientadoras do jornal *Público* e o papel que o diário concedeu à fotografia na sua génese podem ser encontradas em http://static.publico.pt/nos/livro_estilo/nova/14-fotografia.html.

ímpar.[229] Como considera Luís Vasconcelos: «O *Público* é uma "pedrada no charco" em relação ao que acontecia no resto da imprensa. A posição da direção, sobretudo de Vicente Jorge Silva, era fundamental e havia muito respeito pelos fotógrafos e pela fotografia. Quando alguém não queria ser fotografado, o diretor reagia: 'Ou quer ser fotografado ou então não há entrevista para ninguém'. Tudo isto criava responsabilidade.»

Experiência também vivida por Alfredo Cunha. Na entrevista realizada a 2 de setembro de 2011, quando ainda exercia funções de editor de fotografia no *Jornal de Notícias*, o fotógrafo sublinhou a importância que o título da Sonae exerceu na história da Imprensa portuguesa: «O *Público* foi o jornal que mais valorizou a fotografia. No entanto, o que existe hoje não tem nada a ver com o jornal de há 20 anos. Aí orgulho-me de ter tido um papel determinante. Fui um editor muito contestado no jornal porque aquilo era só artistas e eu obrigava-os a trabalhar. Cada tipo que entrava considerava-se um génio. Mandava-os fotografar um jogo de futebol. "Futebol não faço." O quê? O *Público* faz a introdução da qualidade. Normas éticas e conceitos estéticos altíssimos. Quando fechou *O Século* e o *Diário de Lisboa*, reintroduzimos essa qualidade no *Público*. O jornal tinha jornalistas de alto nível. José Eduardo Agualusa, por exemplo, foi estagiário no *Público*; Luís Pedro Nunes realizou reportagens comigo na Roménia, na condição de estagiário. Pedro Rosa Mendes, Ana Sousa Dias... Era gente que sabia ler e escrever. Enquanto a redação do *JN* de hoje é constrangedora. Não dá para acreditar. Redatores e redatoras que se perderam grandes donas de casa e grandes trolhas».

O fundador do *Público* Alfredo Cunha lembrou as conquistas do novo diário: «Mudou a nossa vida, o nosso estatuto. Apesar de tudo, o fotógrafo já não é o 'bate-chapa'. A questão da segregação das redações já não se coloca, antes pelo contrário. Antigamente, nem sequer tínhamos direito a carteira, por exemplo. A questão de assinar as fotografias, que começou com *O Século*. Entretanto, o jornal fechou e, 13 anos depois, o *Público* fez questão de colocar a assinatura nas fotografias.»

[229] Na ficha técnica da editoria de fotografia do *Público*, figuravam os nomes de Adelaide Machado, Bruno Portela, Carlos Lopes, José Ribeiro, Luís D'Orey, Luís Ramos, Luísa Ferreira, Paulo Carriço, Pedro Cunha, Rui Gageiro, Rui Vasconcelos e Sandra Lobo, além de Fernando Veludo, José Rocha, Paulo Ricca e Olívia Silva, na redação do Porto.

A maioria dos fotógrafos que deixaram o seu contributo para este livro é unânime no reconhecimento do *Público* para a valorização da imagem. Fernando Veludo, ex-editor de fotografia na redação do Porto e fundador da agência de notícias nFactos, considera que foi um dos jornais que transformou o panorama do fotojornalismo em Portugal: «Sinto-me orgulhoso de ter feito parte da equipa que alterou mentalidades. Isso deveu-se essencialmente ao homem que era diretor na altura, Vicente Jorge Silva. Podemos ter um olhar fantástico, fazer boas fotografias, mas se não tivermos alguém que nos deixe publicar, o nosso olhar fica para nós. Em termos de diários, o *Público* foi aquele que deu um "murro na mesa". O *Expresso* tinha já muito boa fotografia e aí com a responsabilidade de Rui Ochoa, que era e é um excelente fotógrafo.» E continua: «A história da fotografia tem tido um caminho sinuoso. Há uma vintena de anos, a fotografia era completamente desvalorizada. Depois, surge o *Público* e começa-se a ter um certo respeito pelo trabalho do fotojornalista e da fotografia. Posteriormente, passou a existir um certo desrespeito e, hoje em dia, o que está a predominar nos órgãos de informação é a parte gráfica: olhar para a imagem no seu todo, num conjunto, e não apenas naquela fotografia. Daí, o fotojornalismo estar a ser pouco respeitado. Não vão perder muito tempo com a fotografia. Estou a falar em Portugal. Perdeu-se alguma força e personalidade nos jornais. O que hoje sai no *Público*, amanhã pode estar noutro jornal.»

Algumas das reportagens mais marcantes deste período têm a assinatura dos repórteres do *Público*. Nos primeiros números, o jornal apostou fortemente em artigos de fundo sobre os assuntos internacionais do momento. Escrevia-se e analisava-se a situação na Europa de Leste, a reunificação alemã e os Balcãs. Alfredo Cunha assina uma reportagem fotográfica sobre Angola: o ano da cólera e da fome, com textos de Rogério Rodrigues. Havia preocupação em contextualizar historicamente os artigos e as notícias com informação de *background*. Todos os dias da semana havia um caderno temático[230], à semelhança do que começava a acontecer no *Expresso* para reagir à forte concorrência. A *Pública*

[230] O *Público* editava o suplemento Economia, nas segundas-feiras; *Leituras,* nas terças-feiras; nas quartas, *Videodiscos*; quintas, o *Hoje e Amanhã*; às sextas, *A Semana* dava conta das notícias e assuntos mais importantes; o sábado era dedicado ao desporto, com o caderno *Jogos,* e o domingo era reservado ao suplemento mais nobre, *a Pública*.

magazine, editada ao domingo, era o exemplo de valorização da imagem fotográfica com páginas inteiras preenchidas de fotografias.

Os grandes assuntos da atualidade não escapavam à perspetiva dos fotógrafos do *Público*. O primeiro semestre de lançamento do jornal coincidiu com o início da Primeira Guerra do Iraque, em agosto de 1990, tema que sempre mereceu tratamento aprofundado no jornal, cruzando opinião de especialistas com artigos de fundo sobre o desenrolar dos acontecimentos. As consequências da Guerra Civil de Angola, em 1992, foram denunciadas pelas fotografias de Luís Vasconcelos e Manuel Roberto, os mesmos olhares que revelaram os acontecimentos do violento golpe de estado na Guiné, no final dos anos 1990. Uma imagem de Luís Ramos captada durante a manifestação de estudantes, junto à Assembleia da República, em 1994, e um título de Vicente Jorge Silva foram suficientes para apelidar milhares de jovens de «geração rasca». A par das reportagens televisivas, as fotografias da queda da ponte de Entre-os-Rios mostraram ao País a dor das famílias das vítimas e o ambiente que se viveu no local, a 4 de março de 2001, e nos dias posteriores à tragédia, enquanto o acidente foi notícia. Imagens do desastre ambiental provocado pelo Prestige, na Galiza, também foram reveladas na imprensa nacional pelo trabalho dos fotojornalistas, assim como as emoções do Euro 2004. Em 2010, a tragédia provocada pelas inundações na Madeira, testemunhada pelas câmaras de vários fotógrafos, entre os quais, Enric Vives-Rubio, do *Público*.

Nesta altura, jornais como o *Público*, *Expresso*, *O Independente* e *Diário de Notícias* enviavam equipas para o palco dos grandes acontecimentos mundiais, hábito jornalístico que se perdeu no início dos anos 2000, com a diminuição do orçamento mensal disponível nas redações. Quando se exigia a libertação de Timor do jugo indonésio, em 1999, não houve um jornal nacional que, mesmo como a Lusa e outras agências internacionais no terreno, abdicasse de enviar correspondentes. A disputa pela melhor foto, pela notícia em primeira mão tornou-se uma segunda causa.

O poder da editoria de fotografia do *Público* e a defesa do seu direito à escolha das imagens para as notícias de cada secção chegou a provocar quezílias internas na redação. Uma notícia publicada no *Expresso*, edição de 30 de junho de 2001, dá conta de que, num espaço de um mês, três



Figura 35. Reportagem durante as cheias da Madeira. Foto: Enric Vives-Rubio, *Público* 2010

editores e um editor-adjunto se demitiram por causa do poder da secção da fotografia. Numa das situações de demissão, «esteve em causa o alegado apoio de um subdiretor do jornal ao editor de fotografia do Porto, numa situação que envolveu a escolha de uma fotografia». Como refere o mesmo artigo, outra das jornalistas que ameaçou despedir-se foi a editora do Mundo, Margarida Santos Lopes. Para apaziguar os ânimos, foi necessário substituir Luís Ramos por Adriano Miranda, na editoria de fotografia.

A possibilidade de um projeto como o *Público* em papel chegar ao fim tem sido uma nuvem negra que paira sobre a Imprensa, ano após ano e desde os primeiros tempos. E os jornais concorrentes nunca perderam uma oportunidade de noticiar situações que envolvessem este título. «Belmiro já emprestou 4,5 milhões de contos sem grandes resultados. Mas o mais grave, segundo as mesmas 'notícias', é que não existem perspetivas de recuperar», lia-se[231]. Como lembrava

[231] A edição de 10 de agosto de 1990, *d'O Independente*, menos de seis meses após o jornal começar, publicava uma notícia sobre a intenção de Belmiro Azevedo encerrar o jornal e despedir jornalistas. Nessa altura, o semanário de Miguel Esteves Cardoso não perdia uma oportunidade para deitar abaixo o jornal *Público*, produzindo, antes e depois do nascimento do jornal, vários *cartoons* humorísticos sobre o diário, bem como notícias negativas. Os jornalistas do *Público* também foram alvo do humor de Miguel Esteves Cardoso, na posterior revista *Kapa*.

Vicente Jorge Silva: «Desde os anos 1990 até hoje, o *Público* perdeu muita qualidade, mas a equipa não tem culpa. Não se pode fazer milagres. Tem muito menos meios. Ainda é o jornal diário que leio. O *Diário de Notícias* perdeu completamente o tino. Colocaram alguém da imprensa desportiva e depois ficaram nas lonas com aquilo. O próprio *Jornal de Notícias*, apesar de vender mais, descaracterizou-se. Todos os jornais se descaracterizaram. A fotografia é muito mal tratada. É vista como um apêndice gráfico para encher a página».

Vicente Jorge Silva faleceu a 8 de setembro de 2020, sem materializar o sonho de lançar uma *Time* em versão portuguesa. Quando questionado sobre como seria a ideia da revista, respondeu: «Não sei, mas teria um papel muito importante. Essa complementaridade de texto com imagem, a tensão e o contraponto dramático têm de ser acentuados. Há uma cultura de fotografia numa revista como a *Time*. Uma diferença que notava em relação à *Newsweek*, que sempre foi mais fraca do ponto de vista da fotografia e revelava falta de sensibilidade. Não digo que a *Time* venda por causa da fotografia. Não é isso. Mas é um produto de qualidade onde a fotografia tem um papel muito importante.»

Consequência da forte contenção de custos a que está condenada a Imprensa, em Portugal, no início de 2022, a editoria de fotografia do *Público* contava apenas com três fotojornalistas e um editor, na redação de Lisboa, e três fotojornalistas e um editor, no Porto.

A reação do jornal *Expresso*

Determinado a corresponder ao desafio jornalístico, Vicente Jorge Silva juntou profissionais de referência da informação nacional com estagiários promissores. O órgão onde se verificou um desfalque maior de profissionais da redação foi no semanário *Expresso*, de onde vinha o novo diretor do *Público*, mas também no *Diário de Notícias* e na *Lusa*. As propostas de remuneração eram, por norma, elevadas e as condições laborais muito superiores à média da imprensa nacional.

Ironicamente, o jornal, que quando tinha surgido em 1973 prometia fazer concorrência aos diários, via-se ameaçado por um projeto demasiado ambicioso para não causar receio a Francisco Pinto Balsemão[232].

O fotógrafo do *Expresso* Rui Ochoa[233] era um dos nomes principais da equipa de fundadores do *Público*, mas recebeu uma contraproposta de Pinto Balsemão para formar uma editoria de fotografia com total autonomia, com secretariado, agenda e orçamento próprios e acabou por desistir do novo projeto editorial. A qualidade gráfica do jornal registou melhorias assinaláveis. Apresentando boas propostas, o responsável pela fotografia do *Expresso* conseguiu preservar o núcleo de repórteres fotográficos que entraram no jornal, na segunda metade da década de 80, e que já tinham formado uma "escola" na fotografia de imprensa: António Pedro Ferreira, Luiz Carvalho e Clara Azevedo.

Graças ao trabalho destes três repórteres, a fotografia do *Expresso* ficava a anos de luz do projeto inicial, quando o trabalho fotográfico era ainda muito pouco valorizado. Quando surgiu, em 1973, o *Expresso* recorria frequentemente a fotografias de agência e algumas das notícias nacionais não tinham fotografia a acompanhar o texto. No final dos anos 1970, o jornal de Pinto Balsemão já tinha cor, mas praticamente limitada às páginas em que a publicidade o justificasse. As fotografias eram mais ilustrativas do que informativas e nem sempre eram assinadas, características que se prolongaram durante a primeira metade da década de 80. Em 1988, o semanário anunciou o início de um novo ciclo na vida do título e da revista, com a melhoria das condições técnicas de

---

[232] O *Expresso* aproveitava a primeira edição do *Público* para lembrar os princípios da sua fundação, num anúncio com o título, "Ler no Expresso", e reforçar a sua posição como o jornal de referência da imprensa nacional: «Mesmo quando a realidade ultrapassa a ficção, o leitor do *Expresso* acredita no que lê: sabe que uma investigação profunda dos factos apurou exaustivamente a sua veracidade. É esta paisagem pela realidade em permanente evolução que obriga o *Expresso* – o mais antigo semanário português – a uma inovação permanente. Com efeito, não lhe basta ser o número 1. Depois de ter sido o primeiro semanário do país a editar uma revista, o *Expresso* é agora o único a oferecer aos seus leitores quatro cadernos autónomos que permitem organizar e classificar os grandes temas de informação – Política Nacional, Internacional, Economia e Desporto – além do Cartaz (agora renovado, que oferece uma panorâmica sobre os espetáculos e acontecimentos culturais. Quanto mais complexo se torna o mundo em que vivemos, tanto mais o *Expresso* se transforma num mundo de informação, onde a verdade do que acontece é dada a ler e a ver, semana a semana, a centenas de milhares de leitores» (publicidade do *Público* n.º1, 5 de março de 1990).

[233] Atualmente, Rui Ochoa é fotógrafo oficial do Presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa.

impressão e da qualidade do papel, mudança que coincidiu com o nascimento d'*O Independente*. A reação mais evidente do *Expresso* contra a concorrência aconteceu no início dos anos 1990, em especial na imagem.

Ao assumir a responsabilidade pela editoria fotográfica, Rui Ochoa criou um secretariado exclusivo para a fotografia. A redação, nomeadamente o editor das outras secções, perdia o poder de solicitar serviços fotográficos. A única pessoa que exercia autoridade para atribuir trabalhos e marcar reportagens era Rui Ochoa. «Havia a tendência de mandar fazer fotografias por tudo e mais alguma coisa, *just in case*. A fotografia animava sempre em página. Os redatores tinham medo e, caso a notícia não fosse o suficientemente boa, a fotografia suportava um pouco a notícia; era o burro de carga da direção. Comigo deixou de ser. Permitia-me – até ao diretor – a negar qualquer fotografia que entendesse que, em termos fotográficos, não teria qualquer relevância e não iria dar nada de jeito. Funcionávamos dessa forma completamente autónoma; tínhamos a nossa própria produção, com base nas agendas políticas, culturais e todo o tipo. Fazer a nossa agenda e utilizar os nossos fotógrafos de uma forma muito direcionada para a qualidade.»

O *Expresso* ainda é reconhecido como uma das referências nacionais da fotografia de imprensa pelas gerações que hoje têm 30, 40 e 50 anos. A redação habituou-se às exigências do responsável fotográfico e, com a extinção da figura de chefe de redação, os editores aprenderam a respeitar e a delegar toda a escolha da imagem no editor, quer seja para uma página de Política como para a primeira página. A própria editoria de fotografia passou a criar notícias. Continuando uma realidade que existiu n'*O Século*, *Diário Popular, A Capital*, *Diário Lisboa,* revistas *Flama* e *Sábado*, o fotógrafo deixou de ser visto como uma profissão hierarquicamente inferior ao redator e conquistou respeito. «Nós fazíamos a notícia. Chegávamos à quinta-feira e "obrigávamos" a redação a ir procurar uma notícia para a qual já tinha fotografia. No *Expresso*, o sistema foi todo invertido por nós, pela minha equipa. Muitas vezes, rompemos com a primeira página porque, à última da hora, aparecemos com uma fotografia que era irrecusável. Criámos a nossa própria agenda e isso é fundamental. Daí que a função de editor tenha sido institucionalizada a partir dessa data», recorda Rui Ochoa.

Considerado pioneiro na criação da editoria fotográfica em Portugal, o *Expresso* contribuiu também, como reação ao *Público*, para inflacionar os ordenados. António Pedro Ferreira lembra esse período de mudança: «Entrei para o *Expresso*, primeiro como colaborador, e passado alguns anos, em 1984, para o quadro. Quando o *Público* apareceu, houve a necessidade da administração do *Expresso* segurar os fotógrafos que tinha e eu fui ficando. Não me arrependi e cá estou desde essa altura.»

Outro dos nomes da fotografia seduzidos por Rui Ochoa foi o editor da Lusa da altura, Alberto Frias, que deixou a agência de notícias para se juntar à equipa, já em 1995. À época, enquanto o *Público* trabalhava com tecnologia de ponta, o *Expresso* ainda era concebido à moda antiga. As fotos eram reveladas e impressas, no laboratório, o que implicava custos elevados para o semanário. O preto e branco era dominante, usavar *slides* e a cor ainda era quase um apontamento. «Não foi fácil decidir-me a ir para o *Expresso* porque tinha uma posição quer profissional, quer salarial privilegiada como editor da Lusa. Na altura, nem foi uma questão monetária porque ia ganhar praticamente o mesmo e entrei como fotógrafo. Fui mais por amizade a Rui Ochoa do que por outra coisa. A editoria já existia, mas ajudei-o a rejuvenescê-la. Passou a ter computadores, digitalizadores; deixámos de trabalhar como fotos em papel e passou-se a digitalizar, pela primeira vez, os negativos. Montou-se um laboratório com máquinas de revelação a cor. Era uma altura em que havia imenso dinheiro. Hoje em dia, não seria assim. Juntamente com Rui Ochoa, consegui uma revolução enorme em termos informáticos e logísticos, no *Expresso*». Reconhecido o esforço, a administração do *Expresso* decidiu continuar a premiar a fotografia. Ao fim de três anos de estar no semanário, em setembro de 1998, Alberto Frias foi promovido a editor, Rui Ochoa passou à função inédita em Portugal de diretor de fotografia e Luiz Carvalho assumiu a função de coordenador de multimédia.

No início dos anos 1990, as práticas dos jornais *Público, Expresso, O Independente*, das revistas *Grande Reportagem* e *Visão* ou da agência Lusa ainda não eram a regra. Pelo contrário, eram dos poucos órgãos de comunicação onde havia editorias de fotografia. Por norma, existia apenas um responsável de fotografia para distribuição de serviços e escolha de imagens. Era o chefe de redação ou os editores de secção que selecionavam as fotografias, sem qualquer poder de decidir o que era ou não

publicado no jornal. Alberto Frias manteve-se como editor durante quase oito anos, resistindo e competindo com o fulgor jornalístico do *Público* e do *Diário de Notícias*, que na década de 90 foi obrigado a reagir à perda de leitores. À época, o jornal *A Capital* já era uma publicação moribunda, propriedade do grupo Balsemão, cuja aposta numa edição bidiária se revelou fatal, acabando por perecer em 2005[234], pertença do grupo editorial espanhol Prensa Ibérica, também detentor *d'O Comércio do Porto*.

A perda de alguma autonomia da fotografia no *Expresso* coincidiu com a saída de José António Saraiva para o *Sol,* que lançou o primeiro número a 16 de setembro de 2006. A direção da altura decidiu reformular a estrutura do jornal e a fotografia perdeu o diretor e o editor, passando apenas a ter um coordenador que dependia diretamente da direção de arte. As mudanças foram mal recebidas pela redação do *Expresso*. Em palavras de Alberto Frias: «Para nós, foi um grande desgosto e não tem a ver com pessoas. Houve um decline que se reflete, depois, na forma como a fotografia é tratada no jornal. Neste momento, a autonomia em relação a decidir quais são as fotografias que saem, os enquadramentos é catastrófico, comparado com o que acontecia antes. Na altura, dizia "é esta a foto que sai, neste sítio, com este enquadramento" e era respeitado. E mesmo que não fosse respeitado tinha sempre o diretor, Rui Ochoa, a dar um murro na mesa e a validar o que eu dizia. Hoje em dia, não. Há, de facto, um enorme esforço por parte do coordenador, mas depois é difícil – não é culpa dele, mas é culpa do sistema – porque depende de um diretor de arte e não de um diretor de fotografia. O diretor de arte tem a seu cargo, não só a fotografia, mas a infografia, etc. Ao contrário do que se passava antes, hoje a fotografia está ao nível dos gráficos e da infografia.»

Jorge Simão, fotojornalista do *Expresso* desde o início dos anos 1990 e de onde saiu em 2013, tem a mesma perceção sobre a dinâmica da fotografia no semanário: «O grafismo tem cada vez mais importância. Há fotografias que necessitam espaço e há outras que não. O que mais me

[234] O jornal *A Capital*, que chegou a ser um dos maiores vespertinos de Lisboa, adotou nos últimos anos de vida, uma linha completamente distinta da orientação popular que o caracterizava. Para alterar o registo, a direção foi entregue a Luís Osório e a edição fotográfica a Céu Guarda, ex-fotógrafa d'*O Independente*. A histórica publicação acabou por não se conseguir impor no mercado de vendas nacional.

chateia foi ter-se perdido a noção da informação e andar-se a reenquadrar fotografia, o que é impensável. Quando fotografamos, temos perfeita noção do que queremos fazer e mostrar. A partir do momento em que mexem na imagem, estão a alterar a informação da fotografia e o sentido de leitura é completamente diferente. Agora, explicar isto aos gráficos? Usa-se a imagem muito como ilustração; a fotografia em termos gráficos. Aquilo vale alguma coisa? Zero. Vê-se, sobretudo, retratos e carinhas.»

João Carlos Santos, coordenador de fotografia do *Expresso,* admitia, em 2012, ter havido um decréscimo de autonomia da fotografia face ao grafismo, mas reconhecia benefícios da aliança com a direção de arte: «A fotografia perdeu uma autonomia impressionante e por culpa da própria fotografia. Por uma razão simples: Durante muitos anos, houve uma palavra que era única e exclusiva da fotografia. Era isto ou nada. Quando todas estas restrições financeiras começaram a evidenciar-se. É óbvio que se deu o PREC, o que torna o meu trabalho mais difícil porque, hoje em dia, tenho de negociar muito mais do que acontecia há sete anos. Não consigo ter equidistância suficiente para perceber se é positivo ou negativo. A tendência imediata é pensar que é negativo, mas não posso ser tão taxativo porque também há aspetos bastante positivos nesta simbiose. As direções de arte entraram em Portugal de uma forma muito forte, algo que não existia. Isso é positivo. Agora, o diretor de arte tem um problema: está sempre mais ligado ao grafismo do que a outra secção qualquer, por formação; não há outra hipótese. Viveu-se neste jornal o que foi a ditadura gráfica apertada, quando o *Expresso* foi reformulado. Mas depois, como todas as ditaduras, criam imposições várias. De repente, páginas que tinham fotografia a ocupar quase um plano e com duas línguas de texto passaram a ter menos espaço, apesar de o *Expresso* ainda ter uma mancha de imagem superior aos outros.» O antigo editor Luiz Carvalho afirma que «tem sido dado mais espaço à fotografia, mas muito menos ao fotojornalismo. A fotografia passou a ilustrar em vez de informar e criar emoções. Deixou mesmo de haver fotojornalismo como o considerávamos entre os anos 20 e 90 do século passado».

Os constrangimentos orçamentais mencionados por José Carlos Silva e que afetam todas as redações nacionais da atualidade são apontadas como uma das principais causas para o retrocesso do papel da fotografia

nos jornais e dos fotojornalistas. Em 2012, havia vários fotojornalistas a trabalharem para o *Expresso* há muitos anos com contratos de avença a recibo verde. A situação foi alterada com a formação do Núcleo Fotográfico no Grupo Impresa, dois anos depois, que possibilitou a entrada nos quadros de quase todos os fotógrafos que se encontravam sem vínculo contratual.

Ao contrário do que acontece na imprensa estrangeira, em que os jornais ou têm uma equipa de fotógrafos para cada secção ou recorrem aos *freelancers* e imagens de agência para garantir todos os conteúdos fotográficos pela qualidade dos profissionais, a redução dos quadros da editoria de fotografia nacional tem uma mera explicação económica. Jorge Simão recorda a importância do *Expresso* na história da imprensa nacional e lamenta a perda das suas funções essenciais: «O *Expresso* foi das escolas mais importantes de fotojornalismo e, seguramente, a mais determinante em Portugal. Foi daí que saíram grandes fotojornalistas. Conheci Eduardo Gageiro, em miúdo. Tive essa sorte e já havia muitos bons fotojornalistas nessa altura. Hoje em dia, temos fotojornalistas brilhantes em qualquer parte do mundo. O *Expresso* surgiu porque houve a oportunidade, uma janela aberta do próprio jornal. Sentiu-se essa necessidade, muito por força de Ochoa, que incutiu esse espírito no jornal, e do diretor que percebia que a fotografia era, de facto, muito importante. Valorizou-se sempre muito a fotografia como informação. Hoje, mudou muito, quer seja no *Expresso* como em todo o panorama nacional e até internacional. Os jornais e o leitor perdem imenso porque a fotografia é mesmo muito importante.»

A concorrência "saudável" entre *Público* e *Diário de Notícias*

Mais do que o *Expresso*, que era um jornal de periodicidade semanal, temia-se que o principal jornal a sofrer a concorrência direta do título da Sonae fosse o *Diário de Notícias*. O secular *DN* era obrigado a reagir, após um ano de queda de vendas vertiginosa. Nessa altura, o jornal já tinha caído dos cem mil para os 28 mil exemplares. A necessidade de mudança coincidiu pela chegada de Rui Coutinho, uma figura praticamente desconhecida da fotografia nacional, que deixou os Estados

Unidos da América com novas ideias e que prometia mudar mentalidades na relação entre os jornalistas de escrita e a fotografia, assim como nas rotinas da própria equipa de fotojornalistas. Ao contrário dos jornais históricos, como o seu congénere *O Século, A Capital* e o *Diário Popular*, o *Diário de Notícias*, por norma, não assinava as imagens.

O ex-editor do *Diário de Notícias*, Rui Coutinho, lembra a realidade encontrada na secção de fotografia: «Há muito bom trabalho no *DN* que eu não sei quem era o autor[235]. Quando entrei para editor, só se assinavam as fotos quando alguém decidia que aquilo era um "bom boneco". Era o termo que se usava. O que permitia, obviamente, a quem não estivesse para se aborrecer, de uma forma ou de outra, de se esconder atrás do anonimato.» A assinatura obrigatória nas fotografias foi uma das principais mudanças impostas por Rui Coutinho: «Foi uma guerra de muito tempo porque a própria redação não tinha acesso aos códigos de informática para assinar. A maquetagem resistia a uma série de procedimentos. Lembro-me de uma discussão com um paginador por causa de uma foto, em que o chefe teve esta expressão: "Onde é que se viu mudar uma página por causa de um fotógrafo." Achei impressionante na altura, mas com alguma dose de mau humor e persistência, lá consegui. Lembro-me de chegar o mês de agosto, que era quando o grosso da redação estava de férias, e os redatores chegarem à fotografia a exigir que queriam ver os negativos para escolher. "Desculpe lá, mas a partir de agora, diz-me sobre o que é que vai escrever e eu é que escolho a foto". Isso foi uma guerra.» Nesta altura, na maior parte dos jornais, quem escolhia as imagens não eram os editores de fotografia, mas sim os responsáveis de secção, chefes de redação e diretores.

O antigo editor do *Diário de Notícias* recorda a sua chegada à redação, em julho de 1992, quase um ano após o lançamento do título concorrente[236]. «Mário Bettencourt Resendes teve a habilidade de conseguir

[235] A autoria das fotografias do arquivo de *Diário de Notícias* é, na maior parte, desconhecida, já que apenas algumas fotografias eram assinadas. Só a partir da década de 80 e 90 do século XX, se tem a certeza de quem realizou cada imagem.

[236] Em resposta ao aparecimento do *Público,* o coronel Luís Silva decidiu mudar a direção do *DN*, colocando Mário Bettencourt Resendes à frente do destino do jornal, João Fragoso Mendes como diretor-adjunto e Luís Delgado como chefe de redação. Todas as editorias sofreram alterações.

a equipa de sonho da editoria em Portugal[237], com a reunião de uma série de editores de primeira.» Inicialmente, a pessoa em que tinham pensado para assumir a direção foi Acácio Franco, hoje afastado dos jornais, por opção e depois de uma longa guerra com o grupo Controlinveste. «Faltava nessa equipa um editor de fotografia. Acácio Franco foi convidado para ser editor até porque tinha uma boa relação de amizade com Mário Bettencourt Resendes e já tinha sido fotógrafo do *DN*, mas depois julgo também – não quero responder pelo Acácio –, dado o ambiente de confronto, tensões e de inveja que havia no meio da fotografia – e há –, recusou. Como não aceitou, apareci eu. O Mário ainda decidiu, antes de falar comigo, confirmar com o Acácio se estaria disponível ou não neste processo e ele manteve a ideia. Quando entrei, as pessoas descobriram, como sou Bettencourt, que eu era primo de Mário Bettencourt Resendes. Então, fui contratado com o estigma de ser o primo do diretor. No dia em que entrei, o Mário foi de férias. Estive apoiado por João Fragoso Mendes. O título de "primo do diretor" durou pouco tempo porque rapidamente se tornou no de "fascista americano". Não vim para brincar. Vindo dos Estados Unidos, tinha grande dificuldade em aceitar as pessoas a trabalhar daquela maneira e tive de os desacomodar. Cheguei a um ponto em que juntei uma equipa de fotógrafos respeitável. Havia alguns com qualidade técnica e talento. No entanto, as práticas internas da casa faziam com que não funcionasse. Apesar do talento da equipa, o facto de não ter acompanhamento na fase final da paginação ou reprodução fez com que o bom trabalho não fosse visível.»

A própria contratação de Rui Coutinho, alguém praticamente desconhecido do meio a nível nacional, não teve a recetividade esperada. No *Diário de Notícias*, encontrou uma redação sénior, com hábitos bastante enraizados e resistente à mudança: «Era um jornal estatizado, com pessoas que trabalhavam lá ainda antes do 25 de Abril. Enquanto o *Público,*

[237] Mário Bettencourt Resendes escolheu António José Teixeira, atual diretor de Informação da RTP, para editor da secção de Política, edição que partilhou com Armando Rafael, que mais tarde foi designado para o cargo de redator-principal do *DN*, abandonando a posição posteriormente para o cargo de assessor de António Costa, além de José Leite Pereira, diretor do *JN* até há pouco tempo e que na altura assegurou a secção Local. A editoria de Economia foi entregue a Pedro Camacho e Helena Garrido. Miguel Gaspar, que integrou a direção do *Público* até à sua morte a 22 de junho de 2014, pertencia à Sociedade. As Artes eram confiadas a Feliciana Pereira e Albano Matos; a direção de artes foi da responsabilidade de José Maria Ribeirinho.

que no cenário da imprensa nacional emergiu com a Guerra do Golfo, apresentou o conflito com boas imagens e infografia. Tinha tecnologia de ponta no tratamento fotográfico, nomeadamente o Scitex, que era um computador de tecnologia israelita. A imagem era trabalhada, na fase final de produção, em computador, mas este dispositivo não entrava no fluxo de trabalho do departamento de fotografia, como acontece hoje. O *Diário de Notícias* era aquele jornal cinzentão e em declínio que tinha sido recentemente privatizado pela Lusomundo. Decidiu-se que era altura de mudar toda a redação.» O *Diário de Notícias* foi alvo da maior remodelação que há memória na história da imprensa nacional. A conversão do *DN* de preto e branco para cores, em 1992, foi confiada a Mario Garcia, um dos mais prestigiados *designers* de comunicação, do *Poynter Institute for Media Studies* e professor na Universidade da Columbia. Mais tarde, Claudio Versiani, atual editor de fotografia d'*O Globo,* também esteve em Portugal durante alguns meses para acompanhar a edição da *Notícias Magazine*.

À semelhança do que aconteceu com a maioria dos jornais no início da década de 90, os principais órgãos de gestão deixaram de ser liderados por figuras tradicionalmente ligadas à Imprensa, que conheciam a natureza da profissão, para passarem para o jugo de grandes grupos económicos, que ignoravam as especificidades da informação e assumiam a perspetiva mercantilista para com os *media*. Rui Coutinho faz uma incursão por estes anos de mudança na história recente da imprensa nacional: «No início, ainda havia a preocupação das administrações terem a liderá-las ou na sua constituição, jornalistas ou pessoas ligadas a outras fases do negócio, inclusive até oriundas do departamento comercial. Na parte de gestão, havia um entendimento do negócio. Na maioria das direções dos jornais, existia uma filosofia de jornal e de comunicação um tanto ou quanto anacrónicas em relação ao uso de fotografia, com as notáveis exceções de Vicente Jorge Silva e de Mário Bettencourt. Com o evoluir dos tempos, as pessoas perceberam que estávamos na idade da imagem e que esta tinha um papel preponderante. Basta ver como hoje em dia se pega na *Esquire*, que é uma revista com quase 90 anos, e uma entrevista terá certamente uma mancha fotográfica igual ou superior à de texto, apesar de mensal.»

Num espaço de cinco anos, o *Diário de Notícias* transformou-se numa publicação com uma imagem fotográfica renovada. Em 1998, na altura

da Expo, a título de exemplo, uma página era inteiramente para edição de fotografia, enquanto ao fim de semana, por alguns anos, as páginas dois e três ou as centrais foram entregues à imagem. «Após a edição as fotografias eram maquetadas por nossa indicação. Algumas vezes escrevíamos a legenda, outras vezes era um redator. A fotografia conseguia sobressair. É nessa altura que os fotógrafos do *DN* são premiados porque se mostrava boa fotografia. Houve investimento. Antes, os jornalistas não iam a lado nenhum e, depois, o *DN* passou a fazer a cobertura de guerras, como Angola, Kosovo e outros grandes acontecimentos. Isto é completamente cenário Lusomundo. Cada vez que se enviava um redator a uma zona de guerra, seguia também um fotojornalista. É um trabalho de equipa. É uma prática que o *Público* e o *Expresso* tinham, mas que os outros jornais não, incluindo o *DN*. Entre a postura da direção, a capacidade de reportagem, as mudanças na fotografia, com novas pessoas que vieram e novos hábitos que se criaram, tornou-se um departamento de fotografia forte, onde andava num pingue-pongue saudável com o *Público*. Umas vezes, a bola ia para o lado deles, outras vezes para o nosso.»

Fotojornalista da *Visão* desde 2007, José Carlos Carvalho, que pertenceu à equipa de fotografia do *Diário de Notícias,* descreve os anos de mudança no jornal: «O meu editor, Rui Coutinho, tinha vindo dos Estados Unidos com uma mentalidade americana, com todos os defeitos que ele tinha, mas com os horizontes muito abertos, e ali ele era um líder. A fotografia era intocável e nós éramos muito bem defendidos. Isso exigiu muito de nós e obrigou-me a fazer com uma 50 mm o que facilmente se fazia com uma 17-35mm. Foi na altura em que apareceram as grandes angulares. Hoje em dia, vejo as pessoas a dizer "está ali um bocado abaulado" e durante anos ninguém ligou a isto. Mas nessa altura a fotografia tinha valor; era importante ter o nome, levar o fotógrafo para o estrangeiro com o redator. Tornou-se uma mais-valia ter um repórter fotográfico na equipa. Antes, não acontecia muito porque eram trabalhos das agências fotográficas. Infelizmente, agora perdeu-se muito e voltámos para trás. Este declínio começou a partir de 2003, quando o digital entrou de "armas e bagagens" na fotografia.»

Rui Coutinho considera que todas as conquistas alcançadas durante a sua responsabilidade editorial «caíram por terra com a compra dos títulos pela Controlinveste e, sobretudo, com a chegada de João

Marcelino»: «Há uma cultura e veem a linguagem fotográfica de forma diferente daquela que era a prática no *DN*. Deixei a edição quando entrou António José Teixeira e passei a grande repórter. Fui o primeiro grande repórter da fotografia, onde estava muito feliz até vir João Marcelino que achou que alguém com as minhas qualificações devia era ser editor, em 2006. Obviamente que a minha posição e os meus pontos de vista como editor não resultaram com as práticas da redação, pelo que fiquei feliz por voltar a fotografar.»

Numa tentativa de reduzir custos e de rentabilizar a fotografia, a Controlinveste – hoje Global Media Group – juntou as sinergias internas da fotografia dos vários títulos que detinha, como foi o caso do *Diário de Notícias*, *Jornal de Notícias*, *24 Horas* e *Jogo,* além das revistas *Notícias Magazine, Volta ao Mundo, Evasões e National Geographic*. Como exemplifica o mesmo fotógrafo: «Mourinho apareceu a dar presentes às crianças, num hospital de Setúbal, e tinham de enviar quatro equipas de reportagem. Passou a ir só uma para cobrir o mesmo evento para os vários jornais. O fator que eles consideraram ser mais excendentário foi haver quatro fotógrafos, que vão trazer quatro fotos diferentes, mas que eram vistos como uma via fácil para a redução de custos, uma vez que além dos custos salariais também representavam despesa de equipamento. Então, por essa via, começaram a congeminar a ideia de formar a agência como uma *pool* de fotógrafos. Eu diria mais que era uma tulha de fotógrafos porque foram para a agência pelo simples critério que já existiam nos quadros da empresa.»

A partir do nascimento da Global Imagens, a editoria de fotografia ausentou-se da redação de jornais com o peso do *Diário de Notícias*, *Jornal de Notícias* e *O Jogo*, perdendo o poder de decisão sobre as fotos escolhidas. Um serviço de fotografia é marcado e pago à hora, tornando previsível uma atividade imprevisível como é a reportagem. Esta prática já contagiou outros jornais onde ainda há editor de fotografia, mas reduzindo a sua presença a um mero funcionário que arranja fotos, com pouco poder negocial, dependendo do perfil de cada profissional. «A partir do momento em que a editoria sai da redação e o editor perde poder de decisão, a fotografia ficou em causa». O ex-editor do *DN* considera que, com esta mudança, o lugar atribuído à fotografia tornou-se cada vez mais reduzido: «O espaço e o conteúdo da fotografia raramente

refletem a complementaridade que deve existir na relação entre a imagem e o texto e frequentemente não têm ligação direta à notícia. O recurso à imagem de arquivo, muitas vezes não identificada como tal, decorre da obrigatoriedade da decoração de página com qualquer imagem, de que exiba uma ténue relação com o teor da notícia.»

O ex-editor do *Diário de Notícias* enumera alguns dos fatores que, na sua perspetiva, contribuíram para o descrédito da fotografia e perda a identidade fotográfica de alguns jornais: «Os fotógrafos nunca tiveram a preponderância junto da redação, do departamento e da edição que terão noutros meios onde havia profissionais com outra qualificação. Nem sequer havia formação específica em fotografia. Era uma coisa que se aprendia, era uma educação consuetudinária. Depois, tem ali uma trave que é o departamento de arte. Obviamente que pedir a um maquetista para mudar uma foto da vertical para a horizontal e, apesar de não ser de pedra, para alterar uma página porque a foto sobrevive melhor nesse formato, encontrava resistência, sobretudo, quando aquilo era feito com régua e esquadro. Os fotógrafos não se davam ao trabalho de entrar nessa luta. Era um tipo do chumbo, um montador que tinha evoluído para a sala de jornais. Não tinham essa capacidade de influência e, muitas vezes, nem capacidade de decisão quanto à foto. Mais tarde, quando entraram nas redações, foram inflexíveis a uma série de mudanças que podiam alterar essa condição. Por exemplo, foram resistentes à transmissão de fotos. Não queriam andar com o computador, com o telefone, o que significa que, quando chegavam à redação, já a página estava mais do que feita. Eduardo Tomé, que era dos mais velhos da equipa, foi o primeiro a ver a mais-valia que seria o digital, que era chegar ao jornal e não ter de esperar que o filme fosse revelado. Os fotógrafos não ganharam junto da direção de arte e da própria redação, o ascendente que lhes permitisse, muitas vezes, impor a sua edição. Segundo: nem sempre e em muitos tipos de serviço, muito deles traziam uma fotografia com peso suficiente para impor uma mudança em termos de edição. Terceiro: os horários de fecho não são consentâneos com alterações, sobretudo, num diário. Mesmo quando havia possibilidade de mudar os *timings*, não queriam lidar com isso. Quarto: a ditadura gráfica de que se queixam os fotógrafos também é falada pelos redatores. Essa ditadura existe pela ausência de uma filosofia de conjugação gráfico/texto, a qual deveria

presidir à feitura de uma peça, de uma página ou de um conjunto de páginas. A interpretação que é feita nas redações sobre o que são as apetências dos leitores, por vezes, leva a soluções pouco felizes.»

Reinaldo Rodrigues, atual coordenador fotográfico da Global Imagens, também admite algumas fragilidades de uma estrutura que nasceu numa tentativa de convergência de meios: «Qualquer jornal ou revista ganha em ter um editor a tempo inteiro que zele pela fotografia. Portanto, não vejo qual foi a vantagem da criação da agência. É óbvio que há um benefício financeiro, mas essa opção tem custos editoriais. Isso está patente nos jornais. Também há uma vantagem: trouxe uma riqueza de olhar que antes não existia. De repente, o jornal passou a ter nas suas páginas outros olhares, além do das seis pessoas que trabalhavam para a publicação.»

Após o despedimento coletivo de 2009, em que saíram perto de 150 pessoas, o grupo Controlinveste encontrava-se em processo de despedimento de mais 160 funcionários, entre os quais 64 jornalistas, em julho de 2014. A saída de 12 fotojornalistas da Global Imagens[238] comprometia, segundo o comunicado do Sindicato de Jornalistas, «o funcionamento da agência de fotografia do grupo, além dos principais títulos *Jornal de Notícias* e *Diário de Notícias*».

A mudança para o registo eletrónico

A fotografia já teve muitas vidas. A chegada da Internet e do digital, nos anos 1980, alterou toda a história e importância social da imagem, originando uma nova forma de olhar. Como refere Régis Debray:

[238] Uma das razões apontadas pela administração do grupo Controlinveste, assumida por Daniel Proença de Carvalho desde a entrada de capital na empresa de António Mosquito, Luís Montez e dos bancos BES e BCP, no final e novembro de 2013, era a necessidade urgente de cortar despesas para garantir a sustentabilidade do grupo. Em 2013, a agência de fotografia do grupo Global Imagens apresentou um resultado operacional negativo de 458 mil euros. O *Diário de Notícias* teve um saldo negativo de 6,1 milhões de euros. O *Jornal de Notícias* foi a única estrutura com um EBIDTA (diferença entre as receitas e as despesas, antes das taxas, juros e amortizações) positivo, em 2013, na ordem de 5,4 milhões de euros. Nesse mesmo ano, o défice da Controlinveste atingiu os 11,7 milhões de euros. A administração anunciou a intenção de cortar seis milhões de euros na massa salarial e 5,5 milhões em despesas de outra natureza.

Na história da imagem, a passagem do analógico para o numérico instaura uma rutura equivalente, no seu princípio, à bomba atómica na história dos armamentos ou a manipulação genética na biologia. De via de acesso ao imaterial, a imagem informatizada torna-se também imaterial, informação quantificada, algoritmo, matriz de número modificável à vontade e ao infinito por uma operação de cálculo. O que a visão capta não é mais do que um modelo lógico-matemático provisoriamente estabilizado. Esse passo para a numerização binária que afeta, por sua vez, a imagem, o som e o texto, faz com que se agrupem sob um computador comum o engenheiro, o investigador, o escritor, o técnico e o artista. Todos eles pitagóricos. O mundo da imagem, por sua vez, trivializado e descompartimentado, declinando uma simbologia universal. A ilhota das Belas Artes incorpora-se na circulação geral do software. Vitória da linguagem sobre as coisas e o cérebro sobre o olho. A carne do mundo transformada num ser matemático como os demais: essa seria a utopia das "novas imagens" (2001: 237).

Com a entrada da Internet nos meios de comunicação, há cerca de 20 anos, as empresas de comunicação acreditaram que a aposta nos *media* online seria o futuro do jornalismo e, em particular, da imprensa. O novo mundo repleto de possibilidades depressa se transformou num problema e numa das piores crises estruturais e financeiras do jornalismo nacional. Os artigos jornalísticos foram substituídos, em muitos órgãos de comunicação, por conteúdos, a ideia de serviço público foi suplantada por uma conceção mercantilista do jornalismo, além de que o público se habituou a ter acesso à informação de forma gratuita. Até hoje, ainda não se descobriu um modelo financeiramente sustentável. Um problema à escala mundial. Muitas publicações de referência baixaram de vendas mesmo nos países fortemente letrados, com revistas como a *Newsweek* a suspender a edição em papel ou o jornal *Financial Times* a privilegiar a edição online.

No estudo desenvolvido por Renato Essenfelder[239], em 2012, sobre o papel do editor de jornal com o aparecimento da Internet e a crise de paradigmas na imprensa brasileira, o investigador e jornalista identificou a existência de uma indefinição no modelo de negócio. Os anunciantes

[239] ESSENFELDER, Renato. «O Editor e seus Labirintos: reflexos da crise de paradigmas do jornal Impresso», Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação», na Universidade de São Paulo-Escola de Comunicação e Artes, 2012.

estão a apostar na publicidade online, muito mais económica, mas ainda não se descobriu como tornar os conteúdos mais rentáveis. Outra das conclusões da pesquisa é a necessidade de repensar a função social do fotojornalismo numa sociedade sempre ligada à Internet e à informação. Os editores estão a ser afetados com a mudança de funções e papéis, sentindo-se cada vez mais desvalorizados socialmente.

Desde o início da investigação que levou a estas páginas, vários editores inicialmente entrevistados e fotojornalistas foram dispensados de funções e votados ao desemprego, nomeadamente em jornais como o *Público*, *Expresso* e *i*[240]. Nos editores de fotografia nacionais, este sentimento está muito presente. Como lamenta Paulo Ricca, ex-editor de fotografia do *Público*, «o editor deixou de ser útil nas redações».

Consequência da crise dos *media*, o espaço atribuído aos trabalhos documentais praticamente desapareceu nos jornais. O veterano José Manuel Ribeiro mostra-se pessimista em relação ao futuro do fotojornalismo: «Muito otimista, não estou. Os repórteres fotográficos vão ter de se adaptar muito. Recentemente, numa conferência, disse mesmo que temos de voltar à escola para adquirir conhecimentos em áreas novas para que o nosso material possa ser utilizado de uma maneira mais eficiente, nas novas plataformas.»

O ambiente de desesperança que se vive na classe contrasta com a convicção da maioria dos fotógrafos, ao reconhecer que existem potencialidades inexistentes outrora. O problema será só encontrar um modelo viável. Numa entrevista realizada a 30 de junho de 2011, o fotógrafo David Clifford[241] considerava: «Nunca houve tão boas condições para

[240] A título de exemplo, Alfredo Cunha, responsável pela editoria de fotografia da Global Imagens, no Porto, abandonou o grupo. Paulo Ricca, editor de fotografia na redação do *Público*, no Porto, onde era fotógrafo desde a sua fundação, saiu do jornal. Céu Guarda perdeu a editoria de fotografia do diário *i*. Jorge Simão, considerado um dos fotojornalistas nacionais de referência, deixou o semanário *Expresso*, após 22 anos ao serviço do jornal.

[241] David Clifford era dos fotógrafos que mais se mostrava revoltado com o estado do fotojornalismo nacional e dos que mais sofreu na pele as dificuldade de viver do trabalho de *freelancer* em Portugal, sobretudo, por causa dos atrasos nos pagamentos de alguns órgãos e empresas de comunicação. Além de colaborações frequentes com algumas publicações, mantinha uma avença incrédula inferior ao ordenado mínimo com a revista *Time Out*, para trabalhar quatro dias por semana, sem horário, na expetativa de uma contratação mais estável. David Clifford morreu, inesperadamente, a 21 de junho de 2015, a duas semanas de completar apenas 41 anos. É considerado um dos talentos da sua geração, pioneiro na *iphoneography* em Portugal, mas lutava contra os obstáculos de continuar a exercer a sua paixão: a reportagem fotográfica.

se realizar um melhor trabalho documental, um melhor fotojornalismo e o facto é que há agora trabalho multimédia a envolver fotografia e som ou fotografia, vídeo e som. O futuro do fotojornalismo não é mau, mas é incerto. Esta foi uma grande mudança. Estamos a viver um marco histórico, como a introdução do filme de 35 mm, da cor, o digital e a questão da multimédia e do som é outra. A fotografia está a acompanhar a mudança que os jornais precisavam. Estes é que não estão a aproveitar da mesma e da melhor forma. Olhou-se para a Internet como a tábua de salvação do jornalismo, mas afinal não foi. Agora, também se está a olhar para a multimédia como outra tábua de salvação, os *iPads*, mas nem por isso se vê as empresas de comunicação a apostarem nos novos *media*. Há os tais mundos cristalizados, são sempre os mesmos, mas depois não sabem bem do que estão a falar. Só eles é que têm um *iPad*, os jornalistas da redação nunca viram um, como é que se espera que a redação compreenda o novo suporte e aquilo que é a sua filosofia. O *iPad* não só não é a tábua de salvação, como a forma como as versões para *tablet* estão a ser concebidas não são corretas. O problema é que acreditam que as pessoas leem os jornais para se informarem, quando não é verdade, pois já foram bombardeadas com notícias, na televisão, na Internet. Não vale a pena estar a atrasar o fecho do jornal para publicar o resultado do jogo de futebol porque o leitor já sabe o resultado no próprio dia, e isso é uma estupidez. O futuro está em histórias, conteúdos, aquilo que todos os outros suportes não têm. Outro problema é que as edições dos jornais no *tablet* são exatamente iguais às do jornal em papel. O *iPad* é um dispositivo fantástico que mudou muita coisa e ainda vai mudar mais. Os estudos demonstraram que o uso dos *tablet* acontece a partir das 10h30 e as 11h00 da noite, quando os filhos já estão deitados e o pai e mãe têm, finalmente, tempo para ler revistas. Só se fidelizam essas pessoas, só se vende as subscrições caríssimas se, de facto, valer a pena. O futuro é incerto; não é que as ferramentas sejam más, o problema está em como é que as pessoas vão usar esses dispositivos. Além de que não há investimento financeiro para que os jornais possam aproveitar a mudança.»

O *freelancer* de origem italiana Tommaso Rada também acredita na mudança de paradigma que se está a viver: «O mundo da fotografia não está em crise, mas sim a mudar. O futuro da fotografia documental não

reside na fotografia do evento, mas em projetos estruturados que consequem tratar um assunto de maneira completa e exaustiva.» Tiago Petinga, da agência Lusa, revela o ambiente que se vive na profissão: «A opinião geral no nosso meio é a de que, após uma notória deterioração da profissão, se seguirá seguramente uma nova aposta, num segmento de qualidade e de reportagem. O suporte dos *tablet* e a utilização na Internet é, sem dúvida, o futuro.» A 15 de janeiro de 2013, Augusto Brázio já partilhava esta convicção: «No futuro, o fotojornalismo vai-se deslocar para as plataformas online, embora depois seja canibalizado porque é muito fácil usarem as imagens sem respeito pelos direitos de autor. Ainda há dias vi fotografias minhas num *site* da Austrália, sem autorização, sem nome, sem nada. No mínimo, é estranho.»

Os fotojornalistas admitem que o online será a plataforma primordial do jornalismo, realidade que acabou se tornar evidente durante os confinamentos obrigatórios por causa da Covid-19. Para Paulo Pimenta, «é a evolução dos tempos. Nada é eterno»: «Tenho de estar sempre preparado para alternativas e não a pensar que isto vai durar sempre, pois não estou num trabalho de função pública. É preciso acompanhar a evolução e, de um momento para outro, se acabar o *Público*, não entrar em desespero porque a fotografia tem outros canais. Tenho de estar acima do *Público* e lutar pela fotografia. Se existir alguém que faça cinco em um é o ideal. Alguém que faça edição em vídeo, fotografia, texto e montagem para pôr na net, é ótimo. Depois, há outros que continuam a investir em trabalhos específicos e, por isso, é que marcam a diferença, conquistam o leitor e mantêm-se.»

Prós e contras do digital

Tornar o equipamento mais fácil de utilizar, de transportar e mais rápido a responder à intencionalidade do fotógrafo quando produz uma imagem tem sido o caminho seguido pela indústria fotográfica ao ponto de, por uma questão de rentabilidade e para acompanhar as necessidades de um público cada vez mais versátil, ter aproximado as câmaras amadoras das profissionais. As fotografias captadas por alguns telemóveis têm melhor resolução do que acontecia com as câmaras topo de gama de há 20 anos, no início do digital. A prática fotográfica é atualmente um ato

massificado e, sem uma lei definida que proteja os direitos de autor, a fotografia tende a ser cada vez mais desvalorizada a vários níveis, quer nas redações como na perceção do espectador/observador. No entanto, entre ser a câmara a conceber a fotografia em automático ou ser o fotógrafo a escolher todos os detalhes da imagem vai uma longa distância.

> *Um bom número de jornalistas, editores e publicitários considera a contribuição prestada às suas publicações pelo fotógrafo como negligenciável, mesmo se a utilização das fotografias cada vez mais importante se torna e constitui um poderoso atractivo para o público. Para explicar este desdém por parte dos editores, poder-se-ia invocar uma razão psicológica. A imagem desvalorizou-se a partir do momento em que centenas de milhões de amadores, todos os dias, carregam nos botões das suas câmaras, mesmo se continua a haver uma diferença enorme entre a qualidade das fotografias de um amador e de um profissional* (Freund, 2010: 171).

Se existiu alguma apreensão dos fotógrafos portugueses em começar a usar o digital, a resistência explica-se, essencialmente, pela falta de resolução da imagem e algumas limitações técnicas, mas depressa a classe se rendeu às vantagens do eletrónico, em especial nos jornais diários, onde trabalhar em fotografia era, por vezes, uma maratona. Se um fotojornalista saía para um serviço no Interior do País, tinha de percorrer a região para encontrar algum laboratório com qualidade para revelar as imagens e, eventualmente, digitalizar. Muitas vezes, também o fotógrafo realizava a reportagem e regressava de imediato à redação para ter as fotografias em página ao final da tarde. Odisseia ainda mais exigente era vivida pelos correspondentes na cobertura de acontecimentos ou em palco de conflitos internacionais. Além do peso excessivo que transportavam na bagagem, a revelação exigia uma capacidade de improviso considerável. Guilherme Venâncio deixa o relato das dificuldades sentidas: «Destrui dezenas de quartos de hotel com fixadores, reveladores. Houve alturas em que viajava com 80 ou 90 quilos de papel. Tive de levar um ampliador, um garrafão de cinco litros de fixador, etc., etc. para revelar e montar tudo nos quartos de hotel. Depois, tínhamos de rebentar com as paredes para chegar à ficha telefónica. Todas estas relíquias encontram-se nos museus da Lusa.»

Os avanços tecnológicos permitiram que uma parte do esforço logístico empreendido pelos fotógrafos sobre o trabalho de reportagem deixasse de ser necessário, libertando o fotógrafo das preocupações mais técnicas para se concentrar no ato de fotografar. O processo de captação e de transmissão fotográfico simplificou-se, basta transferir as fotografias do cartão de memória para o computador, escolher a imagem, ligar à Internet e enviar. E é na rapidez entre disparar e ter a fotografia em página que reside, como refere o fotógrafo do *Expresso,* Rui Duarte Silva, «a principal mudança na passagem do analógico para o digital».

Outras das mudanças do equipamento digital foi a possibilidade de gravar vídeos com qualidade. As administrações e outros órgãos decisores dos jornais perceberam que o vídeo e o multimédia podem ser uma mais-valia para atrair leitores e as audiências das televisões, comparativamente com os índices de venda do jornal, influenciam a decisão. Aos fotógrafos, passou a ser-lhes exigido que, além de fotografarem, também gravem vídeo, mesmo que não seja a linguagem que gostem de usar para exprimir a sua perspetiva do acontecimento, que seja contra a natureza de criadores de imagens estáticas. Acontece com Alfredo Cunha e muitos outros fotógrafos, para quem o registo eletrónico é apenas mais uma fase da longa vida da fotografia: «Estamos numa altura em que as coisas estão a mudar a uma velocidade vertiginosa. Já aprendi quatro vezes a profissão. Já passei por várias mudanças, do ponto de vista técnico. Comecei a fotografar com Rolleiflex, depois com 35 mm, para os negativos, depois para a cor, os *slides*, para o digital e tenho vindo a adaptar-me. Confesso que começo a ficar um pouco irritado com tanta adaptação. Já tentei gravar vídeo e aconselho os fotógrafos a filmar; acho até que o multimédia tem uma linguagem fantástica, mas a mim, de facto, não diz nada.»

Mesmo que alguns fotógrafos admitam que o multimédia não é a linguagem com a qual se identificam no exercício profissional, a maioria dos fotojornalistas não tem problemas em lidar com o vídeo e o som, desde que não seja exigido que o façam em simultâneo com o ato de fotografar. Gravar vídeo até pode ser encarado como uma forma de reconquistar território dentro da redação. Em palavras de José Carlos Carvalho, fotojornalista da revista *Visão*: «A única maneira de termos importância é sabermos dominar as técnicas que as direções consideram

importantes. Hoje, se gravar, tenho mais crédito do que se fotografar. Depois, cabe-nos o outro lado. Quando estivermos a executar este tipo de tarefas, saber dizer "não. Hoje vou só gravar; hoje vou só fotografar". Eles têm de voltar a acreditar que nós é que sabemos desta matéria. Mas não nos peçam para fazer as duas coisas em simultâneo». Uma opinião partilhada pelo ex-editor da mesma publicação, Gonçalo Rosa da Silva: «Penso que o fotojornalista nunca vai deixar de existir na redação. Agora, o fotógrafo tem de alargar as suas competências e saber usar as várias plataformas multimédia. Lembro-me de ter ido a uma conferência da *Seven* e é muito interessante porque, desde fotógrafos como James Nachtwey, todos apresentaram o seu trabalho multimédia. Aquela ideia do antigamente que íamos fazer a grande foto já não chega. Os *slideshows* têm uma linguagem narrativa muito interessante. Um fotógrafo não pode pensar como há dez anos: trazia o seu filme, as suas imagens eram publicadas e ponto final. Não. Há realmente essas plataformas que têm aqui uma força muito grande. Fomos a primeira revista a disponibilizar a versão para *iPad*. Produzimos conteúdos exclusivos e o próprio fotógrafo acaba por estender o seu trabalho para o vídeo. As máquinas fotográficas filmam e a linguagem acaba por se alargar à área do vídeo. Penso que é uma oportunidade única para saber aproveitar. Os fotógrafos, em especial os *freelancers*, têm de saber vídeo. É óbvio que vou contratar os que dominam o multimédia. No nosso caso, estamos alertados para isso, embora a nossa mãe seja a fotografia, não podemos descurar esse lado e as pessoas estão a aproveitar. Há trabalhos que ficam muito bem. Às vezes, misturamos fotos com vídeo e resulta muito bem. São novas linguagens. Não podemos fechar o ângulo. É mais fácil a um fotógrafo captar umas imagens do que ao redator.»

Os fotógrafos de imprensa utilizam, nos seus trabalhos mais autorais e documentais, a linguagem multimédia, que depois apresentam em festivais de fotografia, transformando o panorama da criação fotográfica em Portugal. A heterogeneidade de interesses que orienta a comunidade fotográfica de imprensa está a resultar numa série de projetos paralelos na área do documental que não têm espaço nas páginas dos jornais. A maior dificuldade ainda é como encontrar financiamento ou rentabilizar esses trabalhos ao ponto de se tornarem autossuficientes.

Visualizar a imagem no momento do registo fotográfico também reduz as probabilidades de o fotógrafo regressar à redação sem a fotografia ideal. Em 2011, o fotógrafo David Clifford resumia assim as mudanças para o registo eletrónico: «Fotografamos muito mais, temos mais capacidade para ver como é que reportagem está a decorrer; se estamos a insistir com determinadas ideias que não estão a resultar ou, se por acaso, fizemos um ou dois disparos de um ângulo interessante e que é uma ideia a explorar. O digital trouxe muitas vantagens na própria elaboração da reportagem, mas também na facilidade que se tem em explorar mais ideias e fazer um trabalho mais completo. O medo do fotógrafo amador, o medo de acabar a profissão de fotógrafo por causa do digital é outra falsa questão. Isso é para quem pensa que fotografar é só carregar no botão e que a fotografia está ao alcance de todos. A fotografia já é democrática há muito tempo e só agora, com o digital e os telemóveis, é que se fala nisso. Sempre houve constrangimentos. A fotografia sempre foi um *hobby* muito caro, a revelação, os rolos – ainda é, de certa forma, mas não tão caro como antigamente e isso também é um facto da história da fotografia. Antes já havia pessoas a dedicarem-se à fotografia, agora há mais, mas não vejo aí perigo nenhum porque as pessoas podem ter excelente material e encher cartões de 16 GB, mas os enquadramentos estão errados, as fotos mal expostas e mesmo que estejam bem, falha sempre dois elementos muito importantes, que são a composição e o enquadramento. Há poucas pessoas a olhar para as coisas de uma forma interessante.»

A economia do digital, que aboliu a compra de rolos com diferentes sensibilidades de ISO e os gastos avultados com revelações ou equipamento e produtos de laboratório, foi mais uma das contribuições para a hegemonia das tecnologias da fotografia. No entanto, também é verdade que a quase inteira responsabilidade sobre o processo fotográfico foi transferida para o fotógrafo, uma vez que passou a selecionar as fotos que envia para a redação e a ter os cuidados com a pós-produção que a publicação em papel ou em suporte eletrónico exige.

A contrabalançar com a economia dos rolos, o digital tem a desvantagem de obrigar à renovação do equipamento com mais regularidade – de preferência de cinco em cinco anos –, enquanto o tempo de vida de uma câmara analógica é quase ilimitado. Embora se afirme muitas vezes

que o equipamento utilizado para fotografar é secundário, o que importa é o olhar[242], quem trabalha no quotidiano dos jornais há muito tempo que percebeu que esta ideia não é consentânea com a velocidade e espírito competitivo com que se trabalha nas redações.

Ao contrário da fotografia de autor que não exige câmaras que respondam facilmente, no fotojornalismo, as DSLR e as objetivas têm de corresponder às exigências do assunto fotografado: se tem mais ou menos velocidade de movimento, condições de luz, uso de *flash* para ter uma imagem legível, profundidade de campo, distância focal e de focagem, entre outros conceitos que interferem no ato fotográfico. António Pedro Ferreira refere que «quando se está no jornalismo puro e duro, em que se trabalha em igualdade de circunstância, as *performances* das objetivas funcionam como na fórmula 1: quem tiver melhor motor ganha; não se pode estar em desvantagem. No desporto, na política, um bom equipamento é fundamental. Não se consegue concorrer com uma agência bem equipada. Não é por acaso que a Reuters, a Associated Press e a AFP trocam todos os anos de material. Têm meios. De facto, interessa a câmara que se usa».

A banalização da imagem e o fácil acesso à profissão são lamentados por quem já viu a profissão ser bastante dignificada. Para Céu Guarda, o facto de toda a gente poder fotografar e pôr o dedo no botão retirou a mais-valia ao fotógrafo. «Como se acha que o ato fotográfico é fácil, pensa-se que não vale a pena estar a pagar a um fotógrafo para fazer a mesma coisa, pensando que se faz tão bem como o profissional. A partir do momento em que todos podem carregar no botão, o fotógrafo tem de ser muito mais exigente consigo próprio e a responsabilidade tem de ser maior. É importante que as pessoas percebam que a fotografia não é só carregar no botão, em especial neste universo profissional.»

O lado positivo da massificação da imagem pode ter sido o depuramento da qualidade do próprio fotógrafo profissional para combater as

[242] A prova de que o olhar fotográfico não depende do equipamento foi deixada pelas imagens de Cartier-Bresson e de William Klein. O fotógrafo americano trabalhou muitos anos com uma câmara que tinha pertencido a Bresson. No entanto, os dois fotógrafos têm estilos completamente distintos. A maioria das fotos do fundador da Magnum resulta quase sempre de enquadramentos a uma certa distância do assunto fotografado, que se recusam a interferir sobre o real, enquando as de William Klein são de planos próximos de rostos humanos e há uma exibição dos fotografados perante a câmara.

investidas dos amadores. No entender de Paulo Ricca, editor de fotografia do *Público,* na redação do Porto, até final de 2012, «há de facto uma banalização da imagem desde que qualquer um tem acesso barato a meios técnicos de a fazer, editar e divulgar. Isto pode ser um problema ou uma oportunidade. Se por um lado haverá tendência para muitos se considerarem tão "fotógrafos" como um profissional experiente, o que já acontece hoje em dia, por outro lado, eleva a fasquia de exigência desses profissionais experientes, para que o seu trabalho sobressaia e se imponha».

Entre a classe é reconhecido que nunca houve tão bons fotógrafos profissionais de imprensa, inclusive pelos mais veteranos. Reinaldo Rodrigues, editor da Global Imagens, considera que o digital aumentou a qualidade: «A fotografia é hoje muito mais dinâmica, com muito mais fôlego e espaço do que antes. É muito mais poderosa do que era antigamente.»

Luís Filipe Catarino, um dos fundadores da agência 4See Photographers, descreve o efeito de surpresa com que os trabalhos de fotógrafos portugueses foram recebidos quando apresentados no Festival Internacional de Fotojornalismo de Perpignan: «A primeira vez que fomos ao *Visa pour le Image*, e levávamos algumas reportagens de fotógrafos, como de Luís Ramos, Rodrigo Cabrita, etc., para mostrar às agências, saímos de lá com um peito enorme. "Estas reportagens são muito boas". Por um lado, ficamos espantados com a troca de conhecimentos das gerações mais novas com as mais velhas. Por outro, surpreendeu-nos terem ficado admirados com o nosso trabalho, o que me deu ainda mais força. Nós já sabíamos que tínhamos bons fotógrafos e receber o carimbo do exterior foi muito bom.» António Pedrosa, fotodocumentalista *freelancer* que viveu alguns anos no estrangeiro, também deixa elogios à prestação dos fotógrafos portugueses: «Na fotografia documental, estamos a viver um primeiro momento em que nos encontramos ao mesmo nível da fotografia internacional. Estamos com variedade de estilos e é a primeira vez que está a acontecer, em Portugal, ao mesmo tempo que no estrangeiro. Quando comecei, tudo chegava com atraso.»

Na era do digital e uma vez que os trabalhos são transferidos para o computador, é possível aos autores controlarem todo o processo de

criação e, sobretudo, arquivarem o trabalho de uma vida atrás das câmaras. A existência de arquivo acessível representa, para os fotógrafos, um universo de possibilidades. A fotografia não morre na página de jornal ou online, mas ganha novas formas, regenera-se em exposições e livros, valorizando o processo autoral. Bruno Portela, co-fundador da Associação CC11, conta que, no digital, era difícil ter controlo com a criação autoral: «Quando íamos trabalhar para um determinado sítio, o nosso arquivo acabava por ficar nas empresas onde trabalhámos. Por sorte, tenho os meus trabalhos todos e não deixei nada em lado nenhum. Mesmo que, por alguma razão, não esteja claro que posso vender determinada fotografia que tenha realizado há cinco anos, mas posso publicá-la num contexto de mostra do meu trabalho; posso fazer exposições. O aspeto prático do digital permitir ter o nosso arquivo ajudou imenso.»

Cidadão fotógrafo, mas nunca fotojornalista

Existe um tom nostálgico no discurso dos fotógrafos decanos da fotografia, que contestam o facto de hoje as pessoas assumiram o papel dos fotojornalistas com demasiada facilidade, em parte, culpa do sistema digital. A opinião de Paulo Pimenta é o reflexo da generalidade dos fotógrafos entrevistados, independentemente dos títulos para os quais trabalham: «Basicamente, o aparecimento do digital trouxe essa ilusão de que toda a gente é fotógrafo e sabe fotografar. No entanto, ainda acredito que é preciso sentir o que se está a fotografar porque a câmara é só um meio; podemos ter a melhor máquina do mundo, mas se não sentirmos, se não soubermos olhar, não adianta o digital. Agora é verdade que é mais fácil; as pessoas estão permanentemente a fotografar. No *Fugas (*suplemento de viagens do jornal *Público)*, por exemplo, já há colegas que até tiram uns bons planos e as fotos são publicadas. Um dia destes, a malta da fotografia também pode começar a escrever e depois pode-se dispensar também os jornalistas que escrevem. A minha maneira de escrever é através da fotografia; o meu mundo e a minha forma de escrever é a imagem. Leio muito, e encontro colegas a escrever que eu nunca conseguiria fazer igual; como também há muita gente a escrever que nunca poderia fazer uma boa fotografia.»

Francisco Paraíso tem a mesma perceção: «O digital trouxe uma grande vantagem para quem trabalha a sério na fotografia, mas também teve uma enorme desvantagem porque apareceram mais pessoas a pensar que sabem fazer fotografia. Com a realidade económica dos jornais, por vezes, essas pessoas passaram a ser aproveitadas, em detrimento dos bons repórteres fotográficos. O lado positivo é que, no caso dos jornais desportivos, num jogo à noite, conseguíamos fotografar metade do jogo e depois tínhamos de sair a correr para revelar os rolos e enviarmos seguidamente, enquanto que com o digital o jogo termina e podemos enviar logo. O digital tem uma grande vantagem se for bem aproveitado, mas uma enorme desvantagem porque permitiu a entrada de muita gente no meio que não tem a mínima qualidade para exercer.»

Da mesma forma que Bruno Rascão defende que, na ontologia da fotografia, a câmara digital está longe de ser o essencial: «Criou-se um pouco a ideia com o digital que qualquer um é fotógrafo. Dou o exemplo do padeiro e do serralheiro. Podem-me dar uma farinha fantástica e, provavelmente, o pão que sai será uma porcaria. Agora, damos uma farinha que não presta a um padeiro e um forno mau e ele consegue fazer um pão bastante razoável. Portanto, não são as máquinas que fazem as fotografias; são as pessoas. Obviamente que se tiver uma câmara digital, tenho mais probabilidades de ver a imagem e perceber automaticamente o erro que cometi e, tendo algumas noções técnicas de como é que se vai chegar à fotografia, tentar corrigir. É mais prático. Quando apareceram as películas nos anos 1930 também se achava que qualquer um era fotógrafo e não era verdade; nunca foi e nunca será. A fotografia tem especificidades e as pessoas têm de saber como é que as coisas funcionam.»

O aumento de cidadãos comuns a fotografar e a escrever para publicar em blogues ou redes sociais, tentando aproximar o discurso ao jornalista profissional, mas sem um código ético e deontológico que os reja, tem contribuído para a banalização do próprio jornalismo e para que o leitor com menor literacia mediática confunda informação credível com *fakenews*. Perante a omnipresença do cidadão e a impossibilidade de o jornalista estar no sítio certo à hora certa, muitos dos entrevistados consideram o chamado "jornalista-cidadão" uma vantagem e não uma ameaça à profissão. Em entrevista, Adriano Miranda refere: «Não vejo

como concorrência. Até é uma mais-valia. Temos um exemplo flagrante que foi a morte de Saddam. Se não fosse a fotografia daquele polícia ou quem a fez com o telemóvel, não tínhamos imagens. O mesmo aconteceu com a morte de Savimbi, que se não fosse uma fotografia de um guerrilheiro do MPLA, não haveria imagens, com a queda do Concorde, do 11 de Setembro, dos atentados do metro de Inglaterra. Não podemos pensar: "Vão tirar-nos os postos de trabalho". Não. Faz parte das tecnologias que temos e da mudança. Há colegas que veem uma coisa na rua e fotografam. Não é uma ameaça, pelo contrário, só pode fazer com que fotografemos melhor e andemos mais atentos.»

Será uma mais-valia desde que as fronteiras entre o que é profissional e amadorístico sejam bem definidas pelo jornal. Gonçalo Rosa da Silva apela à necessidade de separar as duas abordagens: «Acho positivo o facto de o digital ter democratizado a fotografia. Hoje, através do *Flickr*, do *facebook* e outros, a fotografia tem uma força enorme. É bom. Não tenho nada contra. Agora, nem toda a gente pode ser fotojornalista. Com isso já não concordo. O recurso a fotografias de pessoas que não são profissionais acontece por uma redução de custos. Aquilo que se nota na nossa imprensa é que a qualidade tem passado para segundo plano por causa do custo. Pensa-se que o leitor não descobre ou não sente isso. É errado. A qualidade deve ser sempre o primeiro critério a ter em conta. A não ser que seja um génio, o que é muito raro, ninguém consegue fotografar como os fotojornalistas profissionais».

O estado atual do fotojornalismo português

Por razões financeiras e de alteração de comportamentos do público, que facilmente encontra a mesma informação na Internet e ainda não está mentalmente preparado para pagar esses conteúdos, a imprensa vive uma das maiores crises de que há memória. Vendia-se mais jornais nos anos 1960, 1970 ou 1980 do que hoje, em que a população tem um índice de escolaridade significativamente superior. Procura-se uma solução para tornar rentável a informação que é difundida nos meios online. A queda de vendas dos principais jornais é cada vez mais acentuada, como revela os números mensais da Marktest. Muitas publicações já cessaram e as

que ainda existem estão longe dos parâmetros de seriedade e rigor que existiu na década de 90.

A imprensa escrita, em Portugal, encontra-se num estado muito debilitado. A fotografia tem sido alvo dos cortes prioritários das administrações para redução de custos. O ex-fotógrafo da Reuters e um dos fundadores do *Público*, José Manuel Ribeiro, descreve as mudanças verificadas na fotografia de imprensa: «Tivemos três fases no fotojornalismo, em Portugal. Primeiro, quando comecei, em que a fotografia era muito pouco valorizada. Havia apenas algumas publicações que o faziam. Depois, na década de 90, houve a fase áurea do jornalismo, em que as várias redações passaram a ter editor de fotografia, mas editor no sentido de ter poder de decisão sobre a seleção da fotografia que é feita e publicada e não um chefe que manda vir material. A este nível, o furo foi conseguido pelo jornal *Público*. A partir da década de 90, todos os jornais, com diferentes estilos e géneros privilegiavam um bom espaço na imagem e na comunicação feita pela fotografia. E não sei onde se deu a mudança, mas em 2000 ou 2001, a pouco a pouco, isso desvaneceu-se e o cenário agora é muito pobre. A tendência das publicações terem menos espaço, menos publicidade, das pessoas comprarem menos jornais e revistas, tem vindo a acontecer devagarinho, mas sempre no mesmo sentido. É uma situação que se tem agravado e faz com que tudo comece a ficar mais limitado em termos de recursos. As redações não têm só menos fotógrafos, têm menos jornalistas. O fenómeno do fotojornalismo é simultâneo com o fenómeno do jornalismo em geral.»

A redução de custos tem condenado a "memória" das redações ao substituírem veteranos muito bem preparados por estagiários inexperientes, reduzindo a qualidade e a credibilidade de que beneficiava noutros tempos. José Manuel Ribeiro entende que «as redações deveriam ser, obrigatoriamente, um espelho da estrutura demográfica da sociedade, mas estão cada vez mais longe disso». Vasco Célio, fotógrafo *freelancer* no Algarve e criador da agência Stills, também tem constatado as consequências da falta de uma orientação mais experiente na área: «Em tudo aquilo que são artes de criação, excluindo certas correntes de arte contemporânea em que as pessoas têm uma forma muito solitária de agir e de interagir, que se baseia no que vão lendo e vendo, a nossa função enquanto jornalistas é muito social. Todos nós somos parte da sociedade.

Quando estamos a executar um trabalho destes, é essencial o espírito crítico exterior. Tenho uma grande capacidade de autocrítica, mas trabalho muito com pessoas que não têm essa capacidade e evoluem muito nas discussões com os outros... Os jornalistas com 45 ou 50 anos, que eram aqueles que recebiam os estagiários e lhes davam indicações e os ajudavam a crescer, estão a ser afastados da redação; os que ficam não têm tempo para fazer este acompanhamento e os que chegam acabam por achar que são incompetentes e que não servem para aquilo ou, então, que são geniais porque, como ninguém crítica, julgam-se tão bons, quando, na verdade, são muito maus. Trabalho com jornalistas de 22 anos que se acham geniais e não dão uma para a caixa. A culpa não é deles. Possivelmente, estiveram numa faculdade onde estudaram pouco, não tiveram referências. Depois, vão para a redação de um jornal e, se não estiverem lá três ou quatro pessoas para os acompanhar, ou morrem por ali ou têm a noção que são bons, porque ninguém lhe diz nada e publicam os textos tal como os escrevem. O problema é que publicam mesmo. Hoje, leio coisas nos jornais inacreditáveis. Na fotografia é exatamente igual.»

Ponto de viragem histórico na valorização da imagem, o próprio diário *Público*, abandonou, segundo os fotógrafos do jornal entrevistados, a missão que estava na sua origem. Adriano Miranda, ex-editor em Lisboa e fotojornalista na redação do Porto, tem uma perspetiva negativa do papel que é concedido à fotografia nos jornais: «No *Público*, tem sido uma desgraça. Viveu um auge e depois tem vindo a cair a pique. Sinto isso. Infelizmente, o *Público* está a dar cada vez menos importância à fotografia, em especial à primeira página. Antigamente, a fotografia era discutida, analisada; não tínhamos medo porque ganhávamos sempre, mas era uma luta feroz com o *DN*. Nunca podíamos ter uma imagem pior do que a concorrência, em especial o *DN*. Geralmente, nunca tínhamos. Éramos os melhores. Hoje em dia, vejo primeiras páginas do *Público* que não me dizem nada, em termos fotográficos. Depois, o próprio grafismo não veio ajudar. Escrevemos e colocamos as fotografias num *layout*, como que a preencher buracos.»

O antigo diretor de fotografia do *Correio da Manhã* e jornal *Record* também lamentava, em março de 2012, a falta de valorização da linguagem icónica, no departamento gráfico do líder de vendas nacional: «A fotografia não tem sido valorizada. Nós temos um inimigo cabal, que

são os gráficos ou os diretores de arte, que não têm muito respeito pela fotografia. É uma luta diária. Se olharmos para as publicações do grupo, vê-se um jornal cheio de recortes. O *Correio da Manhã*, que tem pouco espaço para a fotografia, é um jornal muito compactado, tem espaço para anúncios, tem uns títulos muitos grandes e fotografia é sempre mal tratada. É uma guerra diária, mas isso só se consegue com muita qualidade e muita perseverança. Aliás, aqui temos um espaço até considerável para a fotografia, mas é mal aproveitado. Coloca-se uma foto melhor na primeira página, mas depois temos muitos recortes que são, na minha opinião, exagerados. Geralmente, as atualidades vivem da fotografia, mas os espaços são mal aproveitados. A forma como as páginas são construídas, por norma, não é do nosso agrado. Às vezes, cometem-se atrocidades que têm a ver com alterações gráficas que os jornais sofreram nos últimos anos. Quando comecei, os jornais eram maquetados ou preparados com base na fotografia e depois tudo o resto era feito à volta. Agora, com o aperto de horas e a necessidade de reduzir pessoas, nós e outros jornais temos um *layout*, um esquema pré-definido onde a foto tem de entrar. Às vezes, tem de se cortar a imagem ao meio, etc. Aqui, tentamos que essas alterações sejam de enquadramento e nunca que alterem a verdade. Quando se tenta juntar até duas fotografias e possa suscitar dúvidas no leitor se aquilo é real, temos o cuidado de assinar a foto lateralmente que é montagem e, do outro lado, o nome dos fotógrafos.»

Com muitas notícias localizadas em várias zonas do País, o *Correio da Manhã* há muito que publica fotografias de leitores, naturalmente, sem formação específica em jornalismo. Francisco Paraíso admitia essa possibilidade em situações específicas: «Se estamos a falar do nosso leitor que nos envia uma fotografia do acontecimento, é uma ajuda. Temos um hábito antigo que a notícia deve ser acompanhada pela melhor imagem. Se a melhor imagem não for nossa e for do leitor-cidadão, paciência. No dia a seguir, o leitor não vai olhar para o canto da fotografia e estar preocupado se a foto é minha ou de outra pessoa, mas sim prestar atenção se está a ser bem informado. Se chegamos tarde a um assunto e lá estiver um jornalista-cidadão, que pode ser um bombeiro, um polícia, etc. e que fez uma imagem mais importante, vamos ter de a usar. Muitas vezes, temos fotografia de agências, mas tentamos sempre privilegiar o

nosso trabalho. Vemos sempre as agências como sendo mais um de nós e não um concorrente.»

Sinais de "ditadura gráfica"

O clima de crispação entre o departamento gráfico ou de arte com a fotografia contrasta com o apaziguamento que parece ter ocorrido nos últimos anos entre o fotógrafo e o redator, como menciona a maior parte dos entrevistados. Por norma, o jornalista de escrita com experiência reconhece hoje que o fotógrafo também é um jornalista que produz informação através de imagens, ao contrário do que acontecia há quatro décadas, em que, geralmente, era o redator que detinha a última palavra em cada serviço jornalístico. Luís Ramos, editor do jornal *Público* na década de 90, reafirma a sintonia entre jornalista-redator e jornalista-fotógrafo desde que iniciou a sua carreira, em 1980, no semanário *Expresso*: «Nunca outro jornalista condicionou o meu trabalho. Ao contrário, recordo ao longo da minha carreira, inúmeros casos de absoluta sintonia com muitos e grandes repórteres da escrita com quem trabalhei e com quem tive a sorte de muito aprender. E esta união, espírito de equipa e solidariedade foi, por vezes, a única maneira de sobreviver em condições absolutamente adversas.»

A reciprocidade referida por Luís Ramos tende a ser vulnerável, inclusive em jornais cuja linha editorial de origem defendia a importância jornalística da fotografia, como acontecia no jornal *Público*. Miguel Madeira, editor de fotografia até ao início de 2016, recorda a necessidade de defender a fotografia sempre que chegavam novos jornalistas à redação: «Quando fundaram o *Público,* foram buscar os melhores fotógrafos e os melhores redatores. A redação estava muito equilibrada. Depois, saíram alguns jornalistas e começaram a entrar pessoas novas. Nos outros jornais, a relação com a fotografia é completamente distinta da que acontece no *Público*. É preciso reeducar as pessoas que vêm de fora. Na altura em que trabalhei no *DN*, onde estive três anos, o subeditor de fotografia precisava sempre de ter uma pessoa com ele, quando estava a fechar, porque não lia inglês. Por amor de Deus! Não consigo imaginar ser jornalista sem saber falar inglês e francês, sem ter uma carta de condução.»

A maior parte dos fotógrafos indica que essa atitude de imposição da superioridade da "palavra" e que tinha sido alterada desde os anos 1990 regressa agora nos estagiários que saem das universidades. Como descreve Paulo Pimenta, fotojornalista do jornal *Público*: «Sempre que vem malta nova, digo-lhes que não é "o meu fotógrafo", mas que estamos a fazer um trabalho de equipa. O fotógrafo tem de estar tão ou mais informado do que a pessoa que está a escrever. Com os estagiários, ainda existe a ideia de cada um para o seu lado. Não é admissível que um estagiário venha agora dizer como faço o meu trabalho porque eu tão pouco lhe vou dizer como é que ele deve escrever.» A atitude de quem chega às redações com ideias erradas sobre o papel da fotografia no jornal leva os fotógrafos, como referiu David Clifford, editor do jornal *Público* entre 2005 a 2007, a adotarem uma atitude defensiva. «Quando a fotografia conseguiu alcançar alguma dignidade dentro das redações – e em alguns casos é ainda muito reduzida –, a malta fechou-se, passou a ser super protecionista, a estar sempre na defensiva e a ter uma atitude até um pouco desconfiada em relação aos colegas.»

O protecionismo, aliado ao corporativismo tornam as redações impermeáveis à entrada de novos projetos de *freelancers* na editoria de fotografia, o que levou alguns fotógrafos a trabalhar em território português a apostar na imprensa estrangeira. O documentalista João Pedro Marnoto lembra as dificuldades trazidas pela atitude "protecionista" que por vezes existe por parte de quem está na editoria de fotografia ou do que resta dela: «Enquanto muitas portas da imprensa nacional me foram fechadas logo à partida, sem hipótese de me conseguir apresentar sequer, o mesmo trabalho foi visionado lá fora (através do meu *website* e da participação em festivais e *websites* internacionais dedicados à fotografia documental), que depois me contactaram propositadamente com interesse no meu trabalho, nomeadamente *The New York Times*, *National Geographic USA*, *Courrier*, *Le Monde*, entre outros, o que demonstra bem a diferença de exigência e rigor profissional por parte de quem cria (editores/revistas) como de quem consome (leitores).» Pedro Letria, um dos fundadores da Kameraphoto e antigo colaborador habitual da imprensa internacional, também denuncia a dificuldade que sempre sentiu em publicar na imprensa nacional: «Acabava por trabalhar um bocado como *freelancer* e com muitos contactos entre a imprensa estrangeira. Em

Portugal, era mais complicado porque havia – e ainda há – um forte sentido corporativo entre os corpos residentes de fotógrafos. Por causa disso, trabalhei quase sempre para publicações estrangeiras.»

Para quem chega à profissão, este corporativismo tem sido um obstáculo para iniciar uma carreira de *freelancer* na imprensa nacional. O fotógrafo italiano Tommaso Rada, a viver em Braga, menciona a resistência com que se deparou para apresentar o seu trabalho a algumas editorias nacionais: «É particularmente difícil ter acesso aos fotojornalistas responsáveis pela fotografia na imprensa nacional, em especial para uma pessoa que não é portuguesa. Lembro-me que há três anos tentei contactar os editores de fotografia de dois jornais portugueses para mostrar o meu *portfolio*. Quando consegui, finalmente, falar ao telefone com um deles, ele desligou na minha cara logo que percebeu que queria marcar um encontro para apresentar o meu trabalho; o outro responsável da fotografia que tinha contactado marcou um encontro, fiquei à espera dele durante três horas. Quando tentei ligar novamente, nunca mais atendeu. Não quero dizer que noutros países não existam dinâmicas baseadas nas amizades e na cunha, mas nunca me foi recusado um encontro com um editor no estrangeiro e nunca lhes faltou seriedade e uma atitude profissional.»[243]

Numa altura em que títulos como o *Diário de Notícias* e *Jornal de Notícias*, que têm a Global Imagens a trabalhar quase em exclusivo para fornecer a fotografia jornalística dos dois órgãos, e o *Correio da Manhã* estão a permitir que sejam os correspondentes de escrita, auxiliados pelo aparente facilitismo do registo eletrónico, mas geralmente sem qualquer formação fotográfica de base, além dos conhecimentos empíricos de quem vai de férias com a família, a desconfiança para quem ainda não tenha construído uma carreira na fotografia e a atitude protetora aumenta.

A posição das administrações e das direções dos jornais contrasta com a qualidade profissional da comunidade fotográfica aludida pela totalidade dos fotógrafos com mais de 50 anos. José Manuel Ribeiro, um dos veteranos do fotojornalismo nacional, considera que «nunca houve tanta

[243] Após esta entrevista, Tommaso Rada ganhou o 1.ºPrémio da Estação-Imagem Mora, na categoria de Ambiente, em 2012, e foi convidado a pertencer à agência de fotógrafos 4See.

gente de muito boa qualidade no fotojornalismo. Infelizmente, não há trabalho.» Em entrevista antes de deixar a Reuters, o autor da fotografia mais icónica da manifestação de 15 de setembro de 2012 acreditava que ainda haveria possibilidade de inverter o cenário negativo que assola a fotografia de imprensa: «A minha ilusão é que este ciclo brevemente seja desafiado por uma nova publicação e retome o bom caminho. Pode ser que aconteça alguma coisa que volte a desafiar os jornalistas. A utilização e a banalização dos retratos que está a acontecer na imprensa vão acabar mal. A tendência de a fotografia ser ilustrativa e não informativa, que começou, mais ou menos, no início dos anos 2000. A má coordenação das redações também é responsável pelo que está a viver. Acontece todos os dias nos jornais, o redator sair, fazer a sua reportagem e depois dizer "preciso de uma fotografia para isto". Só pode ser uma foto de arquivo para ilustrar porque a reportagem já foi realizada. A falta de coordenação dos poucos recursos leva a estas situações. Compreendemos que haja poucos recursos, mas não que sejam mal coordenados. Às vezes, são reportagens como apanhar o comboio, ir ao Rossio e estar lá uma hora ou duas. Acontece outra coisa preocupante, sobretudo a nível das publicações semanais: não querem fazer mais reportagem; não querem sair da redação, preferem o jornalismo do telefone. Por outro lado, muitas publicações estão a fugir de trazer coisas da realidade porque incomoda, fica feio. Depois, os anunciantes podem não querer fazer publicidade e prefere-se as *soft news* e a *life style*. Há uma fuga à realidade, nas redações, e desta fuga resulta as tais fotos que não são fotojornalismo, mas ilustração. Espero que jornais como o *Público* se modifiquem e sobrevivam ou que deem lugar a outros jornais que alterem esta realidade. Provavelmente, daqui a 15 anos, haverá, sem dúvida, muito mais coisas na net do que impressas.»

O fotodocumentalista Augusto Brázio denuncia como o desinvestimento nos jornais está a condenar a diversidade de identidades jornalísticas: «É preciso reduzir, reduzir e reduzir. Como a imagem se tornou tão banal, pedem a um estagiário. Eles não querem uma visão pessoal. Com o que me pagavam por um retrato, pagam a um estagiário que faz cinco trabalhos por dia, se for preciso. Essa opção economicista está a pôr em causa a identidade dos jornais. Estão todos parecidos.» Após 30 anos de carreira e quando ainda exercia funções de editor da revista



Figura 36. "Adriana", fotografia manifestação de 15 de setembro de 2012.
Foto: José Manuel Ribeiro, Reuters

Sábado, em 2012, Guilherme Venâncio também se mostrava indignado com as restrições orçamentais que afetam o jornalismo[244]: «Estão a reduzir, cada vez mais, o quadro dos fotógrafos; cada vez há mais *freelancers* e mal pagos. A profissão está num estado degradado.»

Não tem sido fácil consciencializar as direções dos *media* que a fotografia tem de continuar a assumir o seu papel informativo e menos ilustrativo. O investimento em equipamento é elevado e é cada vez mais difícil competir com ideias feitas. Luísa Ferreira, ex-fotógrafa do *Público* e da Associated Press, a trabalhar em regime independente há mais de 20 anos, lamenta o desgaste que os fotógrafos em exercício profissional enfrentam face à desvalorização da fotografia de imprensa: «As pessoas querem as coisas gratuitas. O investimento é tão grande para estarmos atualizados que não compensa. Tenho ótimo equipamento e um espaço que não posso usar porque as pessoas não querem pagar. Quando estava

[244] Em 2012, a editoria de fotografia da revista *Sábado* era apenas composta pelo editor e por um fotógrafo, Alexandre Azevedo. O restante trabalho era requisitado aos colaboradores ou comprado de agências.

no *Público*, era bem paga. Sentia-me confortável com isso e quando não era possível aumentar o vencimento, eu compreendia porque me sentia valorizada. O material era nosso, mas era-nos dado um subsídio de máquinas para irmos atualizando o equipamento.»

A autora do trabalho documental "Há Quanto Tempo Trabalha Aqui?" (2005) e, entre outras, das exposições "Branco" (2018) e "Loreto" (2022) sublinha que tem de continuar a existir um cuidado na diferenciação do jornalista que se rege pelo Código Deontológico da profissão e uma pessoa que está no momento do acontecimento, sem qualquer compromisso com a verdade e respeito para com as expetativas do leitor: «Os atentados de 11 de Setembro foram fotografados por pessoas que estavam na rua a assistir ao que aconteceu. O jornalista não estava à espera. Não é um mal, mas não tira o papel do jornalista, que pode ir mais fundo, pode investigar e desenvolver uma história. Nem todas as fotografias que aquela pessoa faz se vão tornar uma história. No entanto, até é bom que as pessoas possam registar, como os *tsunamis*, como tanta coisa. É um acréscimo.»

A viragem para as agências e os coletivos de fotógrafos

Para contrariar o fluxo reduzido de trabalho dos *freelancers*, as baixas contrapartidas financeiras e criar plataformas para continuar a exibir as narrativas fotográficas, muito menos requisitadas nos jornais em papel, nos últimos anos, a formação de coletivos de fotógrafos e a criação de agências de fotografia têm combatido o retrocesso da profissão de fotógrafo de imprensa, como é o caso da Kameraphoto, 4See Photographers, nFactos, Photo Agent, Stills, entre outras. Hoje, vários *freelancers* ou grupos de profissionais juntam-se para tornar mais forte a profissão, apostando na divulgação do trabalho além-fronteiras através da publicação de *portfolios* em *sites* da entidade ou galerias individuais. Estes coletivos inspiram-se em alguns modelos adotados há muito a nível internacional, em que as editorias têm *staffs* de fotografia reduzidos para responder a serviços de agenda, recorrem a bancos de imagens das agências internacionais e depois confiam trabalhos importantes a fotógrafos prestigiados que trabalham em regime livre.

Luís Filipe Catarino, um dos fundadores da 4See Photographers, explica o que esteve na base da criação de uma agência independente, exclusivamente formada por um grupo de fotógrafos ligados a projetos de imprensa: «Temos trabalhos de fotógrafos muito bons, que não são reconhecidos no estrangeiro. A ideia era tornar a fotografia portuguesa conhecida a nível internacional. Conseguimos algumas coisas. Somos quatro sócios. Eu, Tiago Miranda, Jorge Simão e João Santos». Hoje, a equipa representa 26 fotógrafos.

A vontade de ser independente e as condições propícias tornaram também possível a Fernando Veludo criar a nFactos. Não sendo uma agência exclusiva de fotografia, abrange a realização de conteúdos em diferentes áreas jornalísticas e goza de alguns acordos com jornais: «O objetivo foi criar uma agência de jornalismo. Não fazemos nada institucional ou comercial. Somos uma agência registada na Entidade Reguladora, que regularizou e estabeleceu que os nossos parâmetros correspondiam ao de uma agência noticiosa. Eu chamo uma agência de jornalismo porque fazemos tudo nessa área. Por vezes, concebemos programas de televisão que não são de entretenimento, mas sim informativos. Foi um dos motivos que me levou a criar a nFactos: no fundo, concretizar um sonho. Depois, não escondo que comecei a ver à minha volta os colegas mais antigos a serem convidados para saírem do *Público*. A partir daí, comecei a fazer contas, que são tão simples quanto estas: na altura, convidaram dois fotógrafos em Lisboa para sair, se saíssem esses dois colegas, o jornal ficava exatamente com seis fotógrafos no quadro, que é o mesmo número de pessoas aqui no Porto. Pensei que os próximos a serem "convidados a cessar funções" seriam os mais antigos, não porque fossem desatualizados, mas sim os mais caros dentro do jornal. Decidi arriscar.»

Bruno Portela, fundador da atual Associação CC11, também deixou as redações para criar a sua própria agência, a extinta Photo Agent, que abrangia áreas fotográficas para além da fotografia jornalística. Em 2011, o fotógrafo co-fundador da Estação Imagem explicava o que o levava a apostar no projeto: «É a terceira empresa que faço para, no fundo, centralizar os pedidos de imprensa que já tinha e, ao mesmo tempo, poder fazer trabalhos comerciais. Sempre defendi que o meu trabalho essencial tem a ver com o fotojornalismo, por isso não vou

entregar a minha carteira profissional. Obviamente que não a apresento quando estou a fazer determinados trabalhos. Caso contrário, não tenho meios para subsistir.»

Pela diversidade de tendências fotográficas e perspetivas, o projeto Kameraphoto conquistou o reconhecimento da comunidade de fotógrafos, apesar de não ter resistido. Com uma forte capacidade de organização e de divulgação do trabalho, o coletivo reuniu autores que vêm do fotojornalismo, do documentalismo, das galerias, mas também de jovens com menos de uma década de percurso na fotografia. Em entrevista a 4 de maio de 2011, a co-fundadora Céu Guarda resumia a unicidade de princípios, apesar da heterogeneidade de tendências: «A Kameraphoto é um grupo que tem a mesma ideia. Serve para intervir na sociedade, mas não só; serve para daqui a 50 anos olharmos para o mundo em que vivemos.» Pedro Loureiro, que pertenceu ao coletivo, descrevia, em dezembro de 2012, a importância do projeto para os mais jovens: «A Kameraphoto continua a fazer acreditar às novas gerações que gostam de fotografia que é possível. Eu recebia jovens e eles ficavam muito admirados pelo simples facto de os receber. Em Portugal, os editores nem se dão ao trabalho de ver o *portfolio* de quem quer começar a trabalhar em fotografia. Chega a haver medo que surja fotógrafos bons.»

Os últimos acontecimentos e as distinções que têm sido entregues no Prémio Internacional de Fotojornalismo Estação-Imagem a vários fotógrafos independentes também demonstram que encontrar novas soluções para divulgação do trabalho, para além das páginas em revista e papel, e outras formas de financiamento, além das empresas jornalísticas, parece ser a única solução de sobrevivência dos valores da fotografia documental. Em 2010, numa entrevista ao *Público*, Ayperi Karabuda Ecer, chefe do departamento de fotografia da Reuters, deixou uma convicção sobre o futuro do fotojornalismo, independentemente da nacionalidade: «Fazer vida como fotojornalista empregado num jornal será cada vez mais difícil. Haverá, porém, novas possibilidades com organizações não-governamentais ou patrocinadas por instituições, narrações multimédia, como parte dos novos *media*, etc. Haverá igualmente novas profissões associadas, como os designers e especialistas em pós-produção…».

Festivais e outras iniciativas

A par dos coletivos e das agências de fotógrafos que usam a velha Magnum como modelo, outros acontecimentos de relevância internacional têm inspirado os fotojornalistas e fotodocumentalistas nacionais a manterem a esperança e a acreditar que vale a pena continuar a apontar a câmara para denunciar situações que consideram injustas e a revelar verdades ocultas. Com carácter mais eclético e não apenas documental ou jornalístico, os Encontros da Imagem de Braga têm sobrevivido aos tempos desde a década de 80 do século XX.

À semelhança do festival de fotojornalismo *Visa pour L'Image* de Perpignan, que atrai ao sul de França centenas de fotógrafos de todo o mundo, em Portugal, desde 2010 que um grupo de fotógrafos de vários círculos profissionais da imprensa se juntou para criar a Associação Estação-Imagem, um prolongamento do antigo concurso Prémio de Fotojornalismo Visão, extinto no início do século XXI. Na primeira edição da iniciativa, Ayperi Karabuda Ecer, que também presidiu ao júri da *World Press Photo* 2010, veio a Mora para participar no júri do Festival Internacional de Fotojornalismo Estação-Imagem. Na mesma entrevista[245], Ayperi Karabuda Ecer sublinhou as potencialidades do festival ao deixar a ideia que o fotojornalismo não pode mudar o mundo, mas pode «pôr o Alentejo no mapa e pôr fotógrafos de topo a trabalhar em torno da região dará um testemunho fantástico».

Luís Vasconcelos, um dos fundadores do único Festival Internacional de Fotojornalismo realizado atualmente em Portugal, sublinha o que esteve na base da fundação do projeto: «O fotojornalismo é um dos domínios de atuação da nossa Estação Imagem. É a área que tem mais visibilidade e é natural que assim seja. As conversas de toda a gente são que a reportagem fotográfica está a desaparecer. E é verdade. Esta constatação e o desejo de contar as histórias foram a base para a criação do nosso prémio. Houve depois a existência da bolsa, que permitiria a um fotógrafo desenvolver um trabalho de maior fôlego do que aquele que os fotógrafos fazem. Os fotojornalistas portugueses empreendem um enorme esforço em concorrer ao nosso prémio porque cumprem agendas

[245] Edição de 24 de abril de 2010.

nos jornais e nas agências. Serem capazes de reunir um corpo de imagem, coerente, que conte uma história é-lhes difícil. A verdade é que eles, mesmo que as histórias não sejam muito boas e não estejam convencidos delas, concorrem porque é a única coisa que existe. E não é só o prémio, mas a própria estação é a única instituição que se preocupa com os fotojornalistas portugueses e isso sente-se na forma como reagem quando vêm cá.»

Sem espaço ou orçamento para serem publicadas nas páginas dos jornais e nas revistas, os festivais como o Estação-Imagem são, neste momento, a melhor montra fotográfica dos fotógrafos de imprensa nacional e de uma nova geração de fotodocumentalistas que não consegue tornar visível o seu trabalho para além dos blogues ou publicações dedicadas à fotografia[246]. Gonçalo Rosa da Silva, antigo editor da *Visão,* título que até ao início do século XX apoiou os prémios da reportagem fotográfica portuguesa, refere-se ao distanciamento do fotojornalismo de qualidade dos jornais: «Todos os anos surgiam variados e excelentes trabalhos sobre os mais diversos temas no prémio Visão Fotojornalismo e agora aparecem na Estação Imagem. Infelizmente, em Portugal, os diários têm bons fotógrafos, mas não temos essa noção quando abrimos o jornal. Isso tem, muitas vezes, a ver com a paginação. O que é pena. Uma determinada paginação, o espaço, o ritmo que é dado à fotografia pode beneficiá-la ou prejudicá-la. Quando abrimos um jornal como *The Independent*, em Inglaterra, qualquer imagem que apareça é excecional.»

Rui Gaudêncio, fotojornalista do *Público*, refere que é na persistência dos fotógrafos em mostrarem trabalhos no concurso que reside a possibilidade de sobrevivência da área: «Não há fotojornalismo em Portugal. A única luz ao fundo túnel é que desde o último prémio Visão e agora com os prémios da Estação Imagem – e que fico muito contente que o festival aconteça –, todos os prémios que ganharam ou, não ganhando,

[246] No texto de apresentação do catálogo *Estação Imagem Mora-Prémio Fotojornalismo 2010*, editado após o festival, surgem descritos os propósitos da iniciativa: «O objetivo do prémio é promover a reportagem fotográfica, género jornalístico em que os jornais e revistas nacionais apostam cada vez menos, e o elevado número de participações confirma a importância de que se reveste uma iniciativa deste tipo. Foram submetidas a concurso 636 reportagens de 190 fotojornalistas nesta primeira edição, resultantes de trabalhos produzidos para a imprensa em 2009.»

o júri gostou bastante, foram trabalhos realizados por autoria do fotógrafo e a publicação não os quis ou fomos fazer uma foto para o jornal, continuámos a reportagem e ignoraram o trabalho por completo. O gosto que dá terem de publicar, posteriormente, a reportagem ou ensaio porque ganhámos um prémio. E nem assim têm respeito.» O fotógrafo do *Público* acredita que «a salvação do fotojornalismo será os fotógrafos juntarem-se em pequenos grupos e começarem a trabalhar às suas custas para criar trabalho: o fotojornalismo ou o fotodocumentalismo. Para mim, o fotojornalismo é porque aparece no jornal, mas é a mesma coisa. É documentar a realidade».

Guilherme Venâncio não tem dúvidas que as potencialidades dos fotógrafos nacionais não se refletem no trabalho visível na imprensa do presente: «Se estivéssemos na América, como estas novas tendências d'*O Independente*, do *Público*, do *Expresso*, nós seríamos um caso de estudo de inúmeras universidades. Possivelmente, esses estudos seriam patrocinados pelos órgãos de comunicação em análise. Mas isto em Portugal não acontece. Somos vistos como um bando de arruaceiros que querem entrar na vida das pessoas. O estudo mais interessante que se pode realizar é analisar o trabalho dos fotógrafos que não é publicado. Encontramos isto nos facebooks, sites, blogues e vemos que a qualidade do trabalho fotográfico dessas pessoas é muito superior ao que se vê publicado em imprensa. Não é uma questão de tamanho, porque está escondido num blogue, mas sente-se a alma do que se está a fotografar. Não há comparação com o que é publicado.»

António Pedrosa também se interroga sobre a discrepância que existe entre o trabalho publicado na imprensa e o que os mesmos autores apresentam no Estação Imagem Mora ou nos *portfolios* online: «No caso do *Público*, o que é estranho é que são os fotógrafos deste jornal que continuam na vanguarda do trabalho documental em Portugal, mas grande parte deste trabalho nem chega às páginas do órgão de comunicação onde trabalham. A fotografia está a ficar muito prejudicada.»

PARTE III

CAPÍTULO V

A CONDIÇÃO VEROSÍMIL DA FOTOGRAFIA DE IMPRENSA

A essência ambivalente da fotografia

Pelas mudanças que gerou na sociedade e por ser um dispositivo ao qual é confiado o estatuto de prova da realidade, a fotografia tem sido assunto de discussão e investigação, sem que se tenha chegado a uma certeza absoluta e unificadora sobre a sua ontologia e essência. Das teorias da perceção, às investigações da semiologia, psicanálise, sociologia e história, até aos ensaios filosóficos, muitas têm sido as abordagens e as perspetivas reveladas que contribuem para o conhecimento da fotografia. Parece que as várias ambivalências que foram encontradas na fotografia e no seu estatuto são insuficientes para descobrir qual a lógica em que se inscreve e o que a aproxima ou afasta da realidade que representa. Se, como escreve Wittgenstein, no *Tratado Lógico-Filosófico*, «a realidade total é o mundo», mas não o mundo das coisas físicas, dos objetos, mas do estado das coisas, dos factos, do pensamento; se «o mundo é a totalidade dos factos num espaço lógico. Fazemo-nos imagens dos factos. A imagem apresenta a situação no espaço lógico, a existência e não existência das coisas. O que constitui uma imagem é os seus elementos relacionarem-se entre si de modo e maneira precisos». Se «a imagem é um facto; representa pictorialmente a realidade, ao representar uma possibilidade da existência e da não existência de estados das coisas (1922: 33-38), o que o autor nos pretende dizer é que «não existe uma imagem verdadeira a priori», pois só comparando a imagem com a realidade conseguimos ver se ela é verdadeira ou falsa.

A imagem documental tem, na sua essência e segundo a abordagem semiótica de Peirce, doses distintas de índice, de ícone e de símbolo. Quais

destas naturezas têm mais peso em contexto de imprensa? Se esta fotografia não pode existir sem o referente que representa (índice), se luta por não se afastar da realidade em que opera (ícone), mas a natureza da sua criação e do seu habitat são os valores culturais em que se inscreve (símbolo), a confirmação de cada uma destas categorias aponta para a sua própria negação, como se a fotografia fosse acompanhada por um eterno paradoxo que a torna tão fascinante desde a sua génese. Para se consumar na totalidade, a fotografia de imprensa expande-se por estas três naturezas que se interrelacionem numa simbiose entre categorias. Não existe fotografia documental sem traço do seu referente, sem acreditar na verdade do que mostra e sem uma cultura para exercer a sua função social. Negar-lhe a possibilidade de ser verdadeira é amputar-lhe uma das suas essências principais. Nem que este conceito possa apenas corresponder à honestidade que o fotógrafo adota perante o referente e para com o observador.

Aludindo ao paradoxo fotográfico de Barthes, a fotografia mistura a mensagem conotada com a mensagem denotada. «…Como pode a fotografia ser simultaneamente "objectiva" e "investida", natural e cultural? Só apreendendo o modo de imbricação da mensagem denotada e da mensagem conotada se poderá talvez um dia responder a esta questão» (1982: 15). Além da natureza complexa da fotografia, a perceção da realidade difere de observador para observador ou de pensador para pensador. Ciente desta divergência, para o autor, não existe apenas uma forma de representação e interpretação da realidade, mas várias. E é aqui que a natureza da imagem se agiganta e se torna labiríntica. A fotografia documental é a representação da realidade que pretende criar sentido, o mesmo sentido que lhe encontrou Barthes, nos textos reunidos em *O Óbvio e o Obtuso*, ao lhe atribuir sempre uma significação, uma linguagem conotativa. Esse sentido criado individualmente é formado a partir das referências do ser cultural, de realidades e verdades comuns.

Através de uma reflexão quase pessoal sobre a fotografia, que repousa num retrato de juventude da sua mãe, recentemente falecida, e de algumas imagens que lhe suscitaram a atenção, em *A Câmara Clara,* Roland Barthes debate-se com a dificuldade de classificar a fotografia, de identificar o seu *noema*[247] e descobrir por que é que algumas imagens perturbam e

[247] De origem grega, o significado de *noema* é variável de autor para autor. Para Barthes, *noema* refere-se ao "isto foi", à essência das coisas.

prendem o olhar no meio de caos dos objetos, enquanto a esmagadora maioria é indiferente ao *Spectator*, ao observador. Barthes identifica «três práticas, três emoções ou intenções: fazer, experimentar, olhar. O Operator é o fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós que consultamos nos jornais, nos livros, álbuns e arquivos, colecções de fotografias. E aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidôlon* emitido pelo objecto, a que poderia muito bem chamar-se o *Spectrum* da Fotografia…» (1980: 23). E este *Spectrum* mantém, para o autor, uma ligação com o espetáculo; desperta o interesse do observador pelas mensagens culturais que sustem, geralmente, ricas em informação política, histórica ou de outra natureza.

Nestas imagens, existe um reconhecimento do observador com os elementos presentes, uma identificação de um mundo partilhado, mas ao mesmo tempo surpreendente. A maior parte das fotografias de imprensa tem o *studium*. São relevantes enquanto informação, mas a nível individual também podem tornar-se insignificantes, pois arriscam a ser esquecidas com a mesma facilidade que foram observadas. O *studium* são os elementos comuns e que permanecem visíveis desde o instante em que se olha pelo visor da câmara até ao momento em que observador foca a atenção na fotografia. Como escreve Barthes, «reconhecer o s*tudium* é, fatalmente, descobrir as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las interiormente, pois a cultura (a que se liga o *studium*) é um contrafeito entre os criadores e os consumidores» (*Idem, ibidem*: 48). Existem outras fotografias que têm um pormenor identificado pelo observador, que até pode ser invisível ao *Operator*, que fere e que não se consegue esquecer (*Idem, ibidem*). Pode ser o mais ínfimo detalhe, mas está presente na foto. O *punctum* é pessoal e idiossincrático. O detalhe que fere um observador pode ser invisível ou completamente indiferente para outro. E este pormenor que torna únicas e inesquecíveis determinadas fotografias não pode ser confundido com o choque provocado por algumas fotografias impactantes, geralmente, uma das características principais da fotonotícia.

A fotografia de W. Eugene Smith, *The Walk to Paradise Garden* ("Passeio no Jardim Paraíso", 1946), vale por tudo aquilo que esconde. Duas crianças muito pequenas deixam a floresta escura e caminham de mãos dadas em relação a uma clareira de luz. Foi a primeira fotografia de Smith,

após ter ficado dois anos a recuperar das lesões provocadas pela cobertura da Segunda Guerra Mundial. Como escreveu o fotógrafo nas notas acerca da imagem, «as crianças que aparecem são as minhas. Naquele momento em que fiz a fotografia, não sabia se mais alguma vez iria voltar a fotografar. Era um bom dia para tentar. Um dia quente de primavera que dava alento para tentar recuperar». Contrariando as limitações físicas e ignorando a dor que sentia no braço e na coluna, Smith acompanhou os dois filhos, Pat e Juanita. Entusiasmado pela alegria das crianças em cada descoberta, disparou o obturador e depois fez algum tratamento nos níveis de luz em laborat*ório*. *The Walk to Paradise Garden* contém o *studium* do *Operator*. Para o autor, aquela clareira de luz e os seus filhos a caminhar representam a esperança e a força para continuar a fotografar, deixando as sombras que correspondem à dor e às memórias de todas as atrocidades que W. Eugene Smith presenciou durante os anos de conflito. Sem contextualização, ao olhar aquela imagem, o observador pode identificar-lhe outro *studium*, que corresponde ao encontro de crianças demasiado pequenas com o desconhecido, com o lobo mau escondido na floresta, do conto infantil *Capuchinho Vermelho*, quando a fotografia representa, precisamente, o oposto.



Figura 37. *The Walk to Paradise Garden* (1946), W. Eugene Smith, Magnum Photos, in *The Big Book*, 2013

Conhecer a informação de cada fotografia e a mensagem que comporta é essencial para perceber a sua natureza. Uma imagem extraviada de um exercício dos bombeiros a simular um incêndio ou um treino de batalha do exército pode parecer uma guerra se for encontrada 50 anos depois, sem contextualização. Se pensarmos que, em Portugal, os arquivos pessoais de muitos fotógrafos veteranos não estão catalogados e podem facilmente perder-se ou deteriorar-se, após a sua morte, é uma possibilidade muito viável que situações de perda de documentos importantes para a reconstrução da história nacional aconteçam, além da publicação de imagens descontextualizadas.

Embora a fotografia se desdobre pelas três dimensões bem identificadas por Barthes, estas páginas propuseram-se a conhecer um pouco mais sobre a essência enigmática da fotografia a partir do *Operator* e do seu posicionamento para com várias temáticas que se pretendem esclarecer. Parafraseando Barthes, pretendia-se descobrir «a essência da Fotografia-segundo-o-Fotógrafo…É um pouco como se tivesse de ler na Fotografia os mitos do Fotógrafo, confraternizando com eles, mas sem acreditar neles. Estes mitos pretendem, evidentemente (é para isso que servem os mitos), reconciliar a Fotografia com a sociedade» (*Idem*, *ibidem*).

É na curiosidade do autor sobre um fragmento da realidade visto através do visor e a partir do momento em que se prolonga essa existência na imagem – o *espectro* – que o ato fotográfico começa. Através das entrevistas, tenta-se perceber, com base nas convicções dos fotógrafos entrevistados, princípios e procedimentos profissionais, o papel que a fotografia ocupava e ocupa na imprensa, tendo em atenção as temáticas mais perenes na sua condição documental e no seu duplo carácter de espelho e construção da realidade, da impossibilidade de ser o real material, mas a imagem verosímil da sua existência. Da definição/indefinição de alguns géneros do fotojornalismo se inserirem na categoria de documental, em que a fotografia é, dada a natureza de mediação, o meio para chegar a um fim: de informar, evidenciar ou denunciar uma determinada realidade, expor a fragilidade da condição humana, convidar à reflexão ou servir de testemunho de um momento da História.

As abordagens mais positivistas e puristas das ciências sociais têm questionado a validade da entrevista como principal metodologia num trabalho científico, alegando a vulnerabilidade factual dos discursos

perante opiniões pessoais que podem ser condicionadas a nível cultural e social, além da influência negativa da memória seletiva. Esta desconfiança deixou há muito de fazer sentido, em especial quando se trabalha sobre temáticas que ainda não foram suficientemente sustentadas com conhecimento científico e sobre as quais não existem fontes documentais. Existem, no entanto, procedimentos a adotar para que a entrevista seja um método científico confiável, salvaguardando a investigação das eventuais fragilidades do principal método de trabalho, comparando discursos, contrapondo e confirmando os dados através da documentação e ouvindo outros testemunhos da época em estudo.

À fase de dúvida e de questionamento, delineou-se um conjunto de perguntas que preenchesse algumas dessas lacunas de conhecimento. Com a certeza que é impossível encontrar consenso sobre a natureza da imagem, se é simulacro, como acreditava Platão, na Antiguidade, e, no nosso tempo, Baudrillard; se é fiel ao referente como escreve Barthes ou tem um compromisso com o assunto que representa, na visão de Benjamin, procura-se clarificar algumas incertezas sobre uma natureza tão complexa e controversa como é a da fotografia, na esperança de que este livro possa, de alguma forma, ser um pequeno contributo para o desencobrimento ou o desvelamento (Hegel e Heidegger) que irá conduzir à clareira, ao *Dasein* do ser fotográfico.

Na interpretação das respostas, identificar e separar opiniões de factos fidedignos foi um dos principais desafios a atingir através da padronização das perguntas e comparação dos discursos da amostra, bem como do cruzamento de informações relevantes obtidas na investigação documental. Classificámos e categorizámos as respostas, organizando-as de acordo com o conteúdo e com o tema; selecionou-se as palavras, interpretou-se os sentidos e solicitou-se esclarecimentos acrescidos e confirmação das informações, quando se julgou necessário. Procurou-se dar sentido e compreensão para além do valor aparente dos discursos para encontrar conhecimento acerca do papel da fotografia na imprensa e sobre o seu carácter real ou verosímil. Não se trabalhou sobre versões construídas da realidade, mas sim representações de quem vive e conhece a fotografia documental quotidianamente.

A fotografia de imprensa no território do verosímil

Em *A Câmara Clara*, Barthes afirma que a foto é literalmente uma emanação do referente. «De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui» (1980: 114). Independentemente da finalidade da fotografia, os elementos que ela contém existiram. «A fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano numa foto). O efeito que ela produz em mim não é o restituir aquilo que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de confirmar que aquilo que vejo existiu realmente» (*Idem, ibidem*: 116). Essa carga testemunhal a que se refere o autor está inscrita no próprio estatuto da fotografia e é necessário transcender o visível e o imediato para perceber que a fotografia é sempre verosímil, mesmo em contexto de imprensa.

Ser verosímil não é sinónimo de ser "mentirosa", como defende Joan Fontcuberta, uma vez que a palavra tem sempre um sentido negativo. A verosimilhança da fotografia de imprensa aproxima-se antes da ideia de mentir bem a verdade. «O velho debate entre o verdadeiro e o falso foi substituído por outro entre "mentir bem" e "mentir mal"» (Fontcuberta, 2002: 15). A sugestão é a de significar bem a verdade, uma vez que o ato fotográfico, além de ser o fenómeno de transformação da luz num registo da imagem, é também um processo alquimista de construção de significados a partir do mundo visível e presenciado pelo *Operator*.

Ser cultural em ligação constante com a realidade material, o produtor de imagens labora em função das suas referências e herança humana. Os princípios mais elementares do exercício jornalístico exigem-lhe a procura da verdade dos factos através de uma linguagem clara, quer seja nas palavras ou nas imagens. No entanto, como a palavra, a maneira de reportar essa verdade é através da interpretação do jornalista; está sempre implícita a perspetiva humana sobre o acontecimento, ou seja, uma verdade subjetiva e, consequentemente, verosímil. Essa subjetividade pode ser o impulso para despertar no público o espírito crítico para com aquilo que descobre na imagem. O observador olha para a fotografia como legitimadora dessa verdade. A realidade que a imagem mostra será, na maior parte das vezes, a única que chega ao público. Ao olhar para as páginas dos jornais, o leitor encontra uma realidade fragmentada, mas que confirma e valida o acontecimento. «A objetividade, para o

fotojornalismo, não é uma característica que se perceba em cada fotografia: significa, sobretudo, uma procura, uma atitude que regista a luta que o fotojornalista exerce para chegar ao mais alto grau de veracidade, sem esquecer que sempre será um grau que ele consegue, nunca a soma total[248]» (Pledge, 1989: 6).

As respostas dos fotógrafos são concordantes quanto à construção fotográfica do visível. Ninguém nega a intervenção do repórter na representação da realidade, embora evitem a sua interferência no desenrolar dos acontecimentos e no cenário envolvente. «Tenho a minha realidade, o meu ecrã e estou sempre atendo ao que entra e ao que sai. Dentro disso, construo. É como dizem: "A fotografia é sempre uma mentira". Sei o que está a acontecer e vou escolher parte dessa realidade», considera Rui Gaudêncio, fotojornalista do *Público*. «Vemos a realidade e reagimos a ela conforme a perspetiva pessoal e sensibilidade de cada um. Depois, quando as fotografias são publicadas, as pessoas constroem a realidade a partir daquilo que o fotógrafo vê», diz José Manuel Ribeiro, ex-fotógrafo da Reuters. «Fotografo sempre a partir do meu ponto de vista, embora não esqueça a ideia da reportagem e o estilo do jornal», afirma Luiz Carvalho, antigo editor e repórter fotográfico do *Expresso*. «Considero que nenhuma imagem é, em absoluto, objetiva, pois estará sempre intrínseca a perspetiva do fotojornalista», refere Paulo Jorge Magalhães, colaborador da Global Imagem, em Braga. «Todos temos um conceito geral do trabalho que realizamos, mas introduzimos sempre um conceito particular, um cunho pessoal, adquirido por todo um processo de educação ou vivências. Certamente que todos identificamos a denotação de um acontecimento representado, mas analisamos de forma diferente», admite Rodrigo Cabrita, da agência 4See. «A imagem, ao ser um registo de uma realidade verdadeira e objetiva, é também personalizada, contém a perspetiva do fotógrafo, não tem como não ter, mesmo sendo isenta nunca será neutra», aponta Rui Duarte Silva, fotojornalista do *Expresso*, no Porto. «Não concebo que alguém que esteja a fazer um trabalho documental que envolva pessoas e sítios com pessoas seja higienizado a

[248] PLEDGE, Robert. *World Press Photo. 30 Años de Fotoperiodismo Internacional*, México: Museu Rufino Tamayo/Consejo Nacional para la Cultura e las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989.

tal ponto que o seu eu não esteja ali, que as suas referências políticas, culturais e ideológicas não estejam presentes. Portanto, tudo interfere diretamente. No meu caso, se não tivesse as opções ideológicas que tenho, não faria o trabalho que faço», revela Valter Vinagre, que intregou o coletivo Kameraphoto. «O ato fotográfico, especialmente quando se lida com pessoas, é tanto ou mais social que técnico. Assim sendo, a imagem reflete a forma como nós, enquanto fotógrafos, intervimos e interferimos com a realidade, passivamente ou ativamente», refere o documentalista José Pedro Marnoto. Em 90 entrevistas, todas as respostas se orientam no mesmo sentido. A fotografia não é a realidade, mas sim a sua construção, a partir de valores, de um *studium* presente no "isto foi", no *noema* de todas as imagens de imprensa.

Partindo de uma realidade fragmentada, a capacidade de aproximar a fotografia o mais possível do visível depende da ética de cada profissional e do seu compromisso com a verdade que testemunhou. Como escreveu Lewis W. Hine:

> *A fotografia tem um realismo acrescido, próprio; tem uma atracção intrínseca que não se encontra noutras formas de ilustração. Por esta razão, a pessoa comum acredita, implicitamente, que ela não pode falsificar. É claro que todos sabemos que esta fé arraigada na integridade da fotografia é muitas vezes fortemente abalada, pois, embora as fotografias possam não mentir, os mentirosos podem fotografar. Assim, torna-se necessário, na nossa revelação da verdade, zelar para que a câmara de que dependemos não contraia maus hábitos* (1909: 126)[249].

Se uma manifestação que decorreu de forma pacífica e, quase a terminar, alguém decide partir uma garrafa e causar distúrbios mínimos que apenas envolvem o autor dos atritos e os polícias que reagem, esse facto isolado não pode ter relevância jornalística, embora o que se verifique em alguns jornais seja, precisamente, o contrário, violando as alíneas um e

[249] HINE, Lewis, *Social Photography, How the Camera May Help in the Social Uplift*, *Proceedings National Conference of Charities and Corrections*, junho de 1909, in *Ensaios Sobre a Fotografia* (2003).

dois do Código Deontológico do Jornalista[250]. João Tabarra, fotógrafo e ex-editor do extinto *O Independente*, realça a questão ética da fotografia de imprensa, na fronteira entre o real e o verosímil: «Há sempre uma transformação. Sempre que falamos se a fotografia é a verdade ou se mente, o mais importante é que a questão desemboca sempre na ética do autor. É mentir bem. Porque a fotografia não pode ser chamada de verdade porque não é a realidade. É uma questão filosófica. Se eu estiver à frente das pirâmides do Egito, estou a ver as pirâmides e mesmo assim estou desconfiado. Eu sempre vi os desenhos dos amigos do Napoleão sobre as pirâmides do Egito e sempre acreditei que elas existem. E nunca estive lá.»

Os fotógrafos têm total consciência da impossibilidade de a fotografia ser o registo exato da realidade, mas nunca poderá ser falaciosa. Ela é a prova da realidade mostrada pelos olhos de um fotojornalista. Quase no final de *A Câmara Clara*, Barthes identifica o *noema* ou essência da fotografia: autentificar o seu referente. Ao contrário da pintura, o referente da fotografia nunca é inventado; a fotografia nunca mente sobre a existência das coisas, mas pode mentir sobre o seu significado. Augusto Brázio, detentor de um percurso muito presente nas galerias, defende que «a imagem nunca é real. Com diz Joan Fontcuberta, a imagem mente sempre. A fotografia são sempre escolhas. A pessoa decidiu ser fotógrafa, escolheu uma câmara e uma objetiva. Depois, aponta para determinado sítio e já está a condicionar o assunto fotografado».

Bruno Rascão classifica de «falácia» a ideia de que o jornalismo é isento e prefere utilizar antes as palavras «jornalismo honesto»: «Esta ideia é válida tanto para o jornalismo escrito como para o jornalismo fotografado. É um pouco difícil definir o que é a objetividade. Todos sabemos que somos pessoas com sentimentos. Hoje em dia, não trabalho assim, mas trabalhei durante muitos anos em sítios onde estou eu e mais dezenas de fotógrafos. Cada um de nós capta um fragmento diferente no meio daquela confusão. Tem a ver para onde se dirige o olhar, o que se sente com aquilo e o que se quer transmitir. Se atingirmos isso tudo numa imagem, essa fotografia está conseguida. O que não pode haver é

[250] A alínea 1 do Código Deontológico reitera que «o jornalista deve relatar os factos com rigor e exactidão e interpretá-los com honestidade…» e o ponto 2 prevê o dever de «combater a censura e o sensacionalismo...»

mentira, manipulação. Mesmo que não se manipule a imagem posteriormente em computador, pode-se alterar o que está a acontecer porque, ao poder reenquadrar e selecionar uma parte, fazemos uma reeleição.»

Em regra, na imprensa nacional, a intervenção do fotógrafo e do editor de imagem não põe em causa a veracidade da realidade que é mostrada, embora exista uma forte perda da função informativa da fotografia em detrimento da ilustrativa e a vulnerabilidade financeira leva muitos fotógrafos a aceitar trabalhos mais precários. Sem contar alguma imprensa que mistura popular, social com escândalos e cor-de-rosa, onde é prática comum o trabalho dos *paparazzi*, a ameaça ao rigor da informação produzida em Portugal, por parte dos fotógrafos, acontece apenas em casos pontuais. Os repórteres fotográficos sabem que a edição de imagem não poderá ir além do que era praticado em laboratório. Acrescentar ou retirar elementos do fotograma inicial sem referir essa alteração na publicação da foto é crime, com possibilidade de fim de carreira. A ficção não pode pertencer ao quotidiano das notícias.

A própria classe de fotojornalistas é muito crítica entre colegas de profissão. As palavras de Luís Ramos reforçam a consciência ética que os orienta: «A verdade da fotografia de imprensa constitui o expoente máximo da verdade do jornalismo e pode ser posta em causa através da manipulação da imagem, seja por intervenção estranha, no decorrer da ação, ou por manipulação digital na pós-produção. Embora tanto o fotógrafo como o seu editor não sejam meros veículos da tecnologia, mas sim seres humanos com sentimentos e crenças, os atos de captar ou editar uma imagem, apesar de subjetivos, devem sempre reger-se por rigorosos padrões deontológicos, no sentido da procura da objetividade informativa.»

A fotografia documental é sempre a interpretação que o seu autor tece do mundo, construindo a realidade com a sua mirada pessoal, sem que com esse olhar se afaste da realidade. Os jornalistas procuram a objetividade que o Código Profissional salvaguarda, mas posicionam-se do lado do contrapoder e admitem a impossibilidade de se ser isento perante situações de injustiça social e até mesmo nas representações das figuras políticas, defendendo que os jornais precisam do olhar do fotógrafo e da sua interpretação para terem valor. É essa capacidade que distingue um fotógrafo profissional de um amador; subjetividade na interpretação dos factos é uma mais-valia, desde que siga princípios de rigor e honestidade para com a verdade.

David Clifford realçou que «embora o fotógrafo pretenda documentar a realidade visível, a verdade é que está a editar essa realidade. É um paradoxo porque, embora se esteja a documentar uma realidade, ela não é mostrada na totalidade. A fotografia está cheia de paradoxos até pela violência da fotografia. É uma invasão, uma ingerência, o fotógrafo é sempre um elemento estranho. Por melhor que se faça esse trabalho documental, mesmo com as melhores condições, durante cinco meses e com várias visitas àquela aldeia, o fotógrafo está sempre manietado pela própria experiência». Pedro Loureiro lembra que, na fotografia documental fotojornalística, o que se vê é a realidade do fotógrafo: «O que eu sou, os filmes que vejo, o que leio marca o meu trabalho. Estou a fazer um trabalho sobre Ruy de Castro, no Brasil, e ando a ler o autor e a preparar-me. Já vou com a minha realidade daqui; os conceitos. Era bom que houvesse uma nuvem, a noite; já sei os sítios onde quero ir.»

As cenas de guerra e de grandes catástrofes têm sido das situações noticiosas mais exploradas pela fotografia de imprensa e, mesmo sem existir intromissão intencional nos cenários, as composições fotográficas quase sempre enfatizam o seu carácter bélico e destruidor, consequência da força dos acontecimentos e do impacto que exercem junto do observador. Jorge Simão, ex-fotógrafo do *Expresso*, defende que a fotografia é «a arte da ilusão»: «Quando estou a fotografar, mesmo que seja uma situação de gravidade extrema, de guerra e conflito; como estava a dizer, a situação humanitária de Angola – vi miúdos a morrer de fome, esqueletos –, tento dar uma imagem esteticamente boa e logo aí está implícito o meu olhar. Estou a alterar um bocadinho. Como pessoa, uma situação dessas fazer-me-ia impressão, como fotógrafo não. Estou lá e tento retratar o melhor possível a situação; escolher sempre o melhor. É o real; é o meu real. Cada pessoa que está a ver a fotografia tem o seu real. Para não dizer que se cada uma estivesse a fotografar, também teria o seu real. Por isso, é necessário ter em conta que há o fotógrafo que faz as suas opções quando tira a fotografia e aí há o real daquela situação, da pessoa que está a tirar, e depois de quem também vai ver a fotografia. Aliás, a frase "uma imagem vale mais do que mil palavras" é completamente enganatória; não é verdade. Se a fotografia não estiver localizada e conseguir identificá-la, pode ser perigoso. E depois, depende da legenda que está por baixo e das pessoas que forem ver.» As fotografias de Jorge

Simão captadas em Malange, Angola, mostrando crianças subnutridas a receberem tratamento hospitalar dos médicos do mundo encobrem os filtros do olhar fotográfico que o autor refere.



Figura 38. Malange, Angola. Foto: Jorge Simão, *Expresso*, 1999

Na reportagem fotográfica sobre a Primavera Árabe, captada na Argélia, durante a manifestação de 12 de fevereiro de 2011, Jorge Simão também mostra o seu olhar sobre a revolução, num trabalho de extrema intensidade visual.



Figura 39. Reportagem Revolução no Cairo, Primavera Árabe, Jorge Simão, *Expresso*, 2011

Nos últimos anos, parece haver uma tendência para evitar a publicação de imagens de violência explícita que nada têm a ver com o excessivo esteticismo da foto de guerra presente no *World Press Photo*. Fotografias como as que foram publicadas e mostradas em alguns órgãos de comunicação, nomeadamente na capa do *Correio da Manhã*, edição de 18 de julho de 2014, exibindo sem ética e pudor, os restos de corpos, incluindo de crianças, e de roupas das vítimas espalhadas pelo chão, entre os destroços do avião da Malasya Airlines que foi abatido por um míssil, na Ucrânia, feriram a suscetibilidade de familiares que perderam os seus entes e, em Portugal, foram alvo de fortes críticas nas redes sociais.

Este tipo violência visual é completamente reprovada pela generalidade dos fotógrafos nacionais. No entanto, para manter o seu trabalho, há jornalistas que têm de corresponder aos critérios editoriais do jornal onde publicam as suas fotografias e cobrir este tipo de acontecimento, embora lhes desagrade. Nuno André Ferreira, *freelancer* e colaborador do *Correio da Manhã*, no distrito de Viseu, admitia, em entrevista realizada em dezembro de 2012, que «as fronteiras éticas são relativas»: «Ultrapasso os limites éticos todos os meses. Trabalho para o *Correio da Manhã* e, por exemplo, faço fotografias de funerais todos os meses. Entre muitas outras situações que poderia referir, houve um indivíduo de Seia que foi assassinado no Brasil. A primeira coisa que tive de fazer foi bater à porta da família. Por acaso, cheguei meia hora depois de eles terem recebido a informação, se não teria sido eu a dar a notícia. O meu objetivo era fazer a fotografia do pai com a fotografia do filho que morreu na mão. O pai tinha recebido a notícia há uma hora e o meu objetivo era apanhar o pai a sofrer com uma imagem na mão. Como me sinto com isso? Mal, naturalmente.»

Manipulação da realidade

Desde que o fotógrafo procura um ângulo visual sobre o assunto a registar, passando pelo tratamento da imagem até ao momento da publicação da fotografia nos diversos suportes mediáticos existe sempre possibilidade de manipular, de alguma maneira, a realidade, que pertence mais à intenção do homem do que à essência da própria fotografia, embora, quase sempre, a palavra seja necessária para contextualizar a fotografia

solitária. Perante a forte pressão da comunidade fotográfica para que os casos de manipulação sejam punidos e denunciados, a alteração da realidade é muito contida em Portugal. Incidentes pontuais têm ameaçado o zelo profissional dos jornalistas, na face de publicação e, muitas vezes, sem o conhecimento do autor da fotografia. A imprensa parece não resistir à imediaticidade de algumas fotografias.

Um dos casos mais graves publicados na imprensa de todo o mundo foi a fotografia falsa da alegada captura de Saddam Hussein, quatro semanas após ter sido preso, a 13 de dezembro de 2013. A suposta foto mostra o ditador de cabeça no chão, em sofrimento, e dominado por um soldado americano, alegadamente à saída do refúgio onde se escondia. A fotografia foi publicada até à exaustão nos jornais, sem comprovarem a sua autenticidade e ignorando a proveniência de um *site* israelita. Descobriu-se que a fotografia era falsa e foi "fabricada" por soldados americanos.

Entre outros exemplos que provocaram a indignação da classe jornalística e do público, envolve uma das publicações mais admiradas e respeitadas da imprensa americana. Em junho de 1994, a revista *Time* publica um plano próximo de O. J. Simpson e carrega no tom de pele para reforçar o sentido conotativo da imagem. Nessa semana, a capa da *Newsweek* com a mesma foto denunciava a manipulação da concorrente.



Figura 40. Capas das revistas *Newsweek* e *Time*. Exemplo de manipulação fotográfica, 1994

Em Portugal, entre outros casos relatados, nas edições 9 de janeiro de 2012, o *Jornal de Notícias* e *O Jogo* utilizaram a mesma imagem da Agence France Press (AFP) captada durante uma partida de futebol, da autoria de Patrícia de Melo Moreira, mas no jornal desportivo reenquadraram a imagem e retiraram um jogador.



Figura 41. Primeiras páginas dos jornais *Jornal de Notícias* e *O Jogo*. Exemplo de manipulação fotográfica, 2012

Para José Manuel Ribeiro, estes casos são apenas episódios residuais: «Felizmente, a manipulação acontece muito ocasionalmente. De certa maneira, os jornais começam a ter mais atenção. Há uma tendência dos *designers* gráficos para isso. "Porque a capa fica mais bonita e não sei o quê". Como ultimamente tem havido muito este rumor, talvez por aí se retifique este problema. Já se usou mais Photoshop do que agora. No analógico, há a história das bolinhas do futebol. Quando não se conseguia captar o exato momento do jogador a chutar a bola em direção à baliza, fazia-se montagem em laboratório, colocando a bola na chuteira do jogador. O famoso episódio da Nike e da Adidas fez com que a história ficasse mais incrível. Havia um jornal que usava essa técnica das bolinhas nos jogos de futebol e tinha várias em laboratório. Acontece que há uma época em que a bola oficial passou a ser da Adidas para a Nike ou vice-versa e a bola era diferente do que aquela que foi utilizada no jogo.»

O jornal *O Independente* usava e abusava das manchetes com montagens e reenquadramentos fotográficos, embora essa manipulação fosse assumida desde o início e reconhecida pelos leitores. Bruno Rascão, que colaborou com este semanário, entre o ano 2000 e 2001, lembra a postura da direção para com a fotografia: «Houve uma altura em que Miguel Esteves Cardoso assumiu a direção do jornal e entrou-se numa maluqueira completa, em que se achava que as imagens não deviam ter nada a ver com as notícias. Iam buscar quaisquer imagens porque aquilo era um *fait divers*, etc. A determinada altura, recusei que as minhas imagens fossem utilizadas dessa maneira. Aquilo não tinha nada a ver com jornalismo e era uma vergonha.»

Nas capas das *news magazines* portuguesas *Visão* e *Sábado*, as montagens gráficas são, nos últimos anos, frequentes e construídas em função dos significados que reportam. Em jornais diários como *A Capital*, o *Correio da Manhã* e outros tabloides, as rubricas de humor também recorriam às trucagens fotográficas. Sem ser propriamente manipulação no laboratório ou no computador, o semanário *Tal & Qual* popularizou-se por provocar situações fotográficas embaraçosas para os políticos e outras figuras públicas.

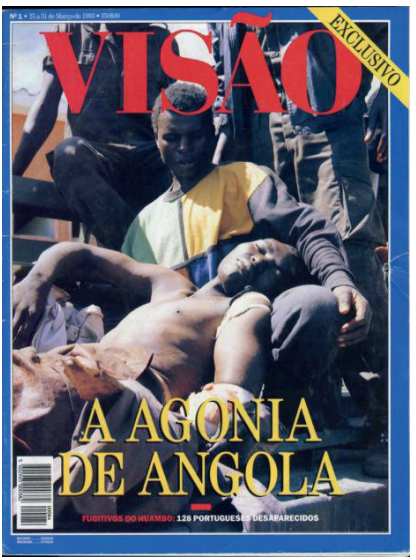


Figura 42. Capa da revista *Visão*, década de 90



Figuras 43. A capa da revista *Visão* sobre a guerra da Angola, muito acompanhada pela imprensa nacional, na década de 90 do séc.XX, quando comparada com a tendência gráfica seguida pelas n*ewsmagazines* portuguesas, nos últimos anos, evidenciam como as publicações se afastaram do compromisso com rigor fotográfico, a partir do séc. XXI.

A IMAGEM E AS PALAVRAS: CHOQUE OU SIMBIOSE?

O perigo das legendas e das imagens de arquivo

Utilizadas para «fixar a cadeia flutuante de significados, de modo a combater o terror dos signos incertos...» desencadeado pela natureza polissémica da imagem (Barthes, 1982: 35), as legendas da fotografia de imprensa orientam o espectador para determinado sentido de leitura, evitando outros. A mensagem linguística assume, em palavras do autor, uma «função de elucidação». Em *Photography is a Language*, John R. Whiting relativiza a importância dos elementos textuais, sobretudo das legendas, nos ensaios fotográficos e identifica quatro das suas funções: «1) fornecer informações sobre a imagem; 2) conduzir o olhar do leitor para os elementos mais significativos da fotografia; 3) promover a interação entre as imagens que compõem a série fotográfica; 4) desenvolver informações visuais e interligar os componentes da reportagem (1946: 97).

Quando os editores ignoram o valor conotativo da imagem e impõem o sentido que mais convém ao texto, a legenda pode, tal como a manipulação digital, ameaçar a veracidade da informação, em especial quando se trata de fotografias de arquivo. Embora sejam casos pontuais, alguns entrevistados relatam situações em que o contexto original da imagem foi ignorado ou não houve a mínima preocupação com o duplo sentido que a legenda inculcaria. Paulo Pimenta, fotojornalista do jornal *Público*, experienciou uma situação em que o título e a legenda violaram o direito à imagem e ao bom nome, salvaguardado pela Constituição da República Portuguesa e pelo Código Deontológico do Jornalista: «A legenda, às vezes, assassina e deita por terra um trabalho porque não faz sentido nenhum. Então quando são situações de droga e prostituição ainda é mais perigoso fazer uma fotografia geral. Um dia, fui fazer uma fotografia à Sé do Porto sobre os lojistas em pânico por causa do regresso do tráfico de droga ao bairro. Tentei obter uma foto que identificasse só as lojas. Tinha um casal a passar com uma criança ao colo. Apercebi-me do casal e reduzi para baixa velocidade. Embora a criança esteja meio desfocada e, como se virou, não seja reconhecível, mas a legenda dizia: "Regresso de droga em peso ao Bairro da Sé". Parece que é eles que regressam. A mulher quis processar o jornal e o editor. Disse-lhe que fazia muito bem. Por acaso, não aconteceu porque não se reconhecia muito bem a criança. Chegaram a ir a tribunal. São as tais situações: estão pessoas a passar; ali não tinham de pôr legenda.»

Clara Azevedo, ex-fotógrafa do *Expresso*, também relata uma situação semelhante, que acabou por ser um dos primeiros casos da imprensa em que uma fotografia indevidamente publicada e legendada arrastou o jornal *Expresso* para os tribunais: «Fotografei a praia de Moledo do Minho. Do lado direito do retângulo da fotografia publicada, estava um casal de namorados numa praia. Saiu a reportagem sobre Moledo do Minho. Uns meses mais tarde, no Dia dos Namorados, essa fotografia é publicada na primeira página do *Expresso*. Reenquadraram-na e ficou apenas uma imagem gigante dos dois namorados em grande plano. Causou um problema enorme. Ainda por cima, o rapaz estava na fotografia com uma rapariga que não era a namorada. Depois de ver a fotografia, ela acabou a relação. Todos disseram que tiveram de ir para psiquiatras, que houve danos morais. Reenquadrada daquela forma, a fotografia deu

muitos problemas. O jornal foi obrigado a pagar uma indemnização aos namorados. Eu não tive interferência nisso. Na altura, também não se pensava muito que uma situação do género pudesse acontecer, mas esses namorados já estavam muito à frente.»

Steven Governo, ex-fotógrafo da Global Imagens, aponta outra situação abusiva de descontextualização da imagem do seu referente nas páginas da imprensa desportiva: «A legenda já alterou algumas vezes o sentido da fotografia. Esse é o perigo do arquivo de fotografia, que é uma coisa muito valiosa, mas que tem de ser usado com muita lealdade. Já aconteceu, por exemplo, uma fotografia de um treinador a fazer um gesto com a mão, por brincadeira e num dia em que está bem-disposto. E no outro dia, o treinador vai-se embora e publicam a mesma foto a fazer um gesto parecido para o público. O texto não só dizia que ele tinha sido ofensivo para o público, como a mesma foto teve um significado completamente diferente.»

Nas agências de notícias, o zelo com a legenda protege a verdade da notícia representada, uma vez que os autores fotográficos perdem o controlo do trabalho realizado depois de as imagens seguirem para a linha. Como explica André Kosters, um dos coordenadores de fotografia da Lusa: «A legenda é sempre da responsabilidade do fotógrafo, com supervisão do editor. Todo o cuidado com a legenda é pouco. Muitas vezes, uma legenda completa uma imagem e, por vezes, pode esclarecer ou alterar o sentido da imagem. Na Lusa, temos o máximo cuidado com a legenda para nos protegermos contra fotos que saem do nosso controlo, e que podem ilustrar outros artigos que não aqueles a que foi destinada, alterando por completo a sentido da foto. Às vezes, a única proteção que temos é a legenda. Tentamos dar-lhe o máximo de rigor e responsabilidade, considerando uma parte importantíssima do trabalho jornalístico». Manuel Almeida, da mesma agência, recorda um caso que classifica de muito grave: «Na Lusa, escrevemos uma legenda que é mais aproximada de *lead*, onde tem de estar toda a informação de forma sintética. Uma vez, fui fazer uma reportagem sobre umas crianças, no Bairro 6 de Maio. Tratava-se de um infantário que era financiado por eles próprios. Realizei a reportagem e, de repente, o *Correio da Manhã* pega numa das fotos para dizer que aquilo eram crianças de pais infetados com SIDA. Quando a história não era nada disso. Não havia nada na legenda que

indicasse essa situação. Telefonaram logo lá de dentro: "O que é isto?". Disse-lhes que não estava lá nada na legenda que pudesse levar àquela leitura e enviei as fotos para confirmarem. Leram e viram que o trabalho estava tudo bem. Depois, é uma questão de lealdade. O *Correio da Manhã* é muito exímio nisso. Fotografamos uma pessoa gorda e depois essa mesma pessoa vai aparecer no verão, em todos os artigos sobre obesidade.»

Não sendo uma situação corrente, uma vez que as principais queixas dos jornalistas de agência se prendem mais com reenquadramentos da imagem, André Kosters também exemplifica como é fácil alterar o sentido conotativo de uma fotografia, em especial quando envolve menores: «Já aconteceu, por exemplo, crianças numa certa situação ilustrarem um artigo sobre amas ao domicílio. A mesma foto foi usada tempos mais tarde para ilustrar um artigo sobre pedofilia, provocando indignação dos pais das crianças. Neste caso, a única prova que a irresponsabilidade não foi da Lusa, mas sim do jornal que a utilizou, é a legenda que lhe está atribuída no *file info*[251] da fotografia.»

Nas agências noticiosas internacionais como a Reuters, a Associated Press e Agence France Press é necessário inserir, inclusive, o nome de todas as pessoas que surgem na fotografia, mesmo que sejam anónimas para preservar a informação rigorosa do ficheiro e evitar possíveis processos em tribunal e usos indevidos por parte de jornais e revistas. Francisco Leong, ex-repórter fotográfico da Agence France Press, afirma: «Somos muito precisos com as legendas. Mas é fácil, principalmente, nos jornais desportivos, tirarem a foto de contexto. Mas mesmo assim, acontece muitas vezes eu ter escrito, numa legenda, que determinado jogador estava a chegar a uma conferência de imprensa e eles escrevem que estava a sair.» No caso da Reuters, o fotógrafo José Manuel Ribeiro afirma que «nunca uma legenda deturpou o sentido da imagem». Na Associated Press, o rigor é igualmente obrigatório. Fernando Ricardo, que esteve ao serviço da agência de notícias americana durante cerca de 15 anos, refere

[251] Nos *file info* de cada fotografia das agências e dos órgãos de comunicação, as legendas também são o complemento do trabalho jornalístico do fotógrafo. É obrigatório constar o nome de todas as pessoas que estão retratadas (quem), o tempo (quando), o espaço ou local (onde), a descrição da ação (o quê), entre outros dados que possam ser relevantes para resguardar a veracidade da fotografia/notícia.

que «as legendas da Associated Press tinham toda a informação. Não existe possibilidade de ser retirada do contexto».

A supremacia da palavra sobre a fotografia

Um erro comum na imprensa da atualidade é, precisamente, substituir o uso de legendas narrativas[252] por legendas redundantes à mensagem denotativa da imagem, sem qualquer preocupação em responder às dúvidas do leitor sobre as questões básicas de uma notícia, quando estas não sejam explícitas na fotografia. Esta tendência coincide com a proliferação de imagens meramente ilustrativas, neutras de qualquer função informativa.

Para quem defendeu a fotografia com afinco, não é fácil perceber que a imagem está a ser despojada da sua função principal. «Hoje em dia, enerva-me ver as fotografias que passaram também a funcionar como pretexto para pôr uma legenda que não tem nada a ver com a fotografia. É uma legenda que está ali e a fotografia só serve para chamar a atenção para uma parte do texto, para encher, sem que interaja com a fotografia. Tanto quanto possível, quando se publica uma imagem, esta deve ser datada, dizer quem aparece e localizá-la, tal como a informação que contém um *lead* das notícias. Quem, quando, onde, o quê, como e porquê. Localizar e depois, se quiserem, põem dois pontos e uma frase. É inaceitável nada dizer e a pessoa fica sem informação nenhuma. Para mim, a informação no jornalismo é muito importante. Estamos a falar

[252] O autor John R. Whiting, na obra *Photography is a Language*, identifica quatro tipos de legenda, em função do género e das narrativas da fotografia: enigma, miniensaio, narrativa e amplificativa. «Na legenda enigma, o olho é atraído por uma imagem e depois uma frase, que geralmente é retirada de um texto mais amplo, convida a interessar-se pela leitura ou pelo tema exposto. A legenda miniensaio pode-se considerar a mais antiga, uma vez que a encontramos nos baixos-relevos babilónicos ou na pintura mural egípcia. Neste caso, a imagem fornece uma informação e a legenda dá outra, que se complementa com um certo equilíbrio. A legenda narrativa é a mais utilizada nos nossos dias e familiarizámo-nos com ela por causa do fotojornalismo. Estabelece uma espécie de ponte entre a imagem e o artigo: geralmente, começa com um título, em seguida, dá uma explicação sobre o que aconteceu na fotografia e finaliza com um comentário. Para terminar, a legenda amplificativa não expõe nem comenta nenhum aspeto da imagem e, em vez disso, salta por cima dos acontecimentos juntando-lhes uma dimensão nova. A legenda amplificativa incorpora as suas próprias significações às da fotografia produzindo assim uma nova imagem, inesperada talvez para o espírito do espectador, uma vez que não existia nem nas palavras, nem na fotografia senão que surge da sua justaposição (1952: 17-29).

de jornais, revistas, etc. É evidente que a fotografia tem a ver com o texto, mas tem de ser o seu contraponto dramático e garantir que os valores fotográficos não sejam o de uma imagem banal», considerava Vicente Jorge Silva.

Ao ser isenta de informação e limitada a um suporte meramente ilustrativo da palavra em contexto jornalístico, como acontece com algumas opções editoriais no jornalismo atual, a fotografia é impedida de cumprir a sua missão primária: a de conotar, de revelar a visibilidade do acontecimento e mediar o leitor/observador até à verdade dos factos, fornecer-lhe informação para dotá-lo de uma atitude crítica perante a realidade política, económica, social e cultural que o envolve. O reparo apontado por Vicente Jorge Silva às legendas e à tendência de recorrer à fotografia meramente ilustrativa correspondem à ideia exposta por Roland Barthes, no texto *A Mensagem Fotográfica*: «O efeito de conotação é provavelmente diferente conforme o modo de apresentação da palavra; quanto mais a palavra está próxima da imagem, menos parece conotá-la» (1982: 21). Para o autor, o texto pode ser apenas uma «mensagem parasita destinada a conotar a imagem, isto é, "insuflar-lhe" um ou vários segundos significados», subcarregando-a.

No relacionamento entre as práticas editoriais e a fotografia de imprensa, as redações nacionais estão longe de serem modelos da "civilização da imagem", de Deleuze, ou da "cultura da imagem", de Pierre Guiraud, ao contrário do que tantas vezes julgamos. A quantidade de fotografias publicadas num título não significa que a fotografia é valorizada. Reduzir a imagem a um "selo" para que o artigo escrito possa não ser sacrificado ou aumentar o seu tamanho sempre que o texto não contenha informação suficiente para sobreviver é um hábito de rotina nas redações e que vai ao encontro do que Barthes acredita: «Hoje, ao nível das comunicações de massa, é evidente que a mensagem linguística está presente em todas as imagens: como título, como legenda, como o artigo de imprensa, como diálogos de filme, como fumetto; por aí se vê que não é muito justo falar de uma civilização da imagem: somos ainda e mais do que nunca uma civilização da escrita, porque a escrita e a fala são sempre termos plenos da estrutura informativa» (1982: 33).

Dos primórdios da imprensa portuguesa, o texto nasceu soberano e continua a ditar as regras da construção da notícia. Para Barthes, «…o texto é verdadeiramente o controlo do criador (logo, da sociedade) sobre

a imagem: a fixação é controlo, ela detém uma responsabilidade, face ao poder projectivo das figuras, sobre o uso da mensagem; em relação à liberdade dos significados da imagem, o texto tem um valor repressivo e compreende-se que seja ao seu nível que se investem a moral e a ideologia de uma sociedade» (*Idem, ibidem)*.

Nos últimos anos, a pressão do texto sobre a fotografia deixou de ser referenciado perante uma limitação maior, como é o grafismo, como ficou exposto no capítulo anterior. Daniel Rocha, repórter fotográfico do *Público*, refere que o domínio do texto sobre a fotografia é cultural: «O trabalho do redator condiciona sempre o meu trabalho fotográfico. Os diretores do jornal são redatores e, por uma questão cultural, o texto tem sempre mais crédito. Somos uma minoria e, às vezes, as pessoas saem já da faculdade com a ideia inculcada de que jornalista é o que escreve. O jornal é o texto, depois a imagem é acessório. A nossa luta é nesse sentido inverso. Tenho uma carteira profissional de jornalista, mas mesmo internamente, às vezes, temos de lidar com essa ideia errada. Sinto, muitas vezes, que o texto condiciona a imagem. Quando foi o 11 de Setembro, senti que se deveria fazer alguma coisa em Portugal para mostrar quem eram os muçulmanos. Por iniciativa própria, comecei a realizar um trabalho na mesquita de Lisboa. Desenvolvi um trabalho que gostei, tinha fotografias para capa e mostrei ao editor da *Pública*, José Carlos Silva. Ele disse-me: "Tudo bem. Gosto disto, mas não porque não tenho texto". Para ele era inconcebível puxar uma imagem para capa e depois, no interior, não ter desenvolvimento com o texto.»

Os ensaios fotográficos que têm sido divulgados, nos últimos anos, através de exposição e de festivais provam o quanto, por vezes, a palavra por ser desnecessária. Texto, fotografia e grafismo têm de funcionar num processo diegético, em que cada linguagem reforça a mensagem informativa no seu todo. Pela natureza de certos trabalhos, a palavra, por mais importância linguística que contenha, pode tornar-se "parasita" e servir para anular a mensagem do artigo. Se acreditarmos, como W.J.T.Mitchell, que as imagens são como organismos vivos, com apetites, necessidades, ordens e condutores; são, tal como as palavras, manifestações de poder e desejo, será necessário perceber quando é que a linguagem linguística cumpre a sua função de orientar significados ou quando é que esta atrofia a própria natureza comunicativa da mensagem visual (2005).

Tendências dos fotógrafos de imprensa

No capítulo anterior, percebeu-se que o fotógrafo de hoje é, em média, muito mais heterogéneo, bem preparado a nível tecnológico e conceptual do que o profissional que trabalhava em fotografia antes dos anos 1970, salvo algumas exceções. O fotógrafo "iletrado do Estado Novo", como o chamou António Sena,[253] a quem não era concedida Carteira Profissional ou reconhecido o estatuto de jornalista desapareceu para dar lugar a profissionais bem preparados a nível técnico, mas também académico, embora a facilidade de acesso à fotografia e à sua publicação através do digital e da Internet possa aparentemente estar a abalar estes padrões.

A avaliar pela biografia profissional dos entrevistados, a maior parte frequentou cursos profissionais especializados em Fotografia ou concluiu o ensino superior, além de ter uma preparação tecnológica – e não apenas técnica – muito acima do universo jornalístico. Esta revelação torna-os aptos a assumirem facilmente o papel do jornalista multimédia, a serem mais capazes de cruzar várias linguagens da informação do que os colegas redatores, com as devidas exceções, mas que não são a norma.

Ao fim de 90 entrevistas, percebemos que existe hoje uma parcela de jornalistas mais séniores divididos entre a lógica do instante decisivo de Cartier-Bresson, como Luiz Carvalho e António Pedro Ferreira, ou a fotoreportagem de *hardnews* de W. Eugene Smith, como Eduardo Gageiro, Fernando Ricardo, Alfredo Cunha, Rui Ochoa e José Carlos Pratas, entre outros seguidores, que veem o jornalismo como uma missão. Existe depois um grupo de fotojornalistas que nasce profissionalmente na década de 80, em especial com *O Independente*, numa corrente que persegue a estética documentalista mais próxima dos países do

[253] No artigo "Pontos de Fuga 2: Manuais de Guerrilha", publicado no n.º 32 do *Jornal de Letras*, António Sena descreve o perfil dos fotógrafos de imprensa, nos anos 1940, do Estado Novo: «A simplicidade dos processos fotográficos é directamente proporcional à ignorância da sua história. Sei à partida que este será um assunto delicado para tratar mais cedo ou mais tarde. A maioria dos fotojornalistas portugueses (e não só) tem uma formação artesanal como ajudantes de laboratório e são autodidactas; a sua actividade desenvolveu-se depois na reprodução de esquemas de trabalho quase exclusivamente técnico, quantas vezes escravos dos redactores que gozavam do direito da superioridade da "palavra" sobre a "imagem mecânica", subordinados também aos vícios do escândalo e da surpresa – características essenciais da informação mais primária – exigidos pelos chefes de redacção que tinham mais do que a quarta classe ou dos seus directores, braços dactilografados dos políticos e de mais duvidosa formação visual» (1982).

centro e norte da Europa, e que se afirmou em projetos como a Kameraphoto, que apesar de ter sido um misto de tendências fotográficas, era evidente a orientação documental de cariz social.

Por fim, também nascido nos anos 1980, encontra-se o grupo com mais expressão nas editorias de fotografia dos jornais. São fotógrafos que se regem pelos princípios do jornalismo, mas que privilegiam fortemente a estética da imagem e cujos berços profissionais são, entre outros, o *Público*, o *Expresso,* a *Visão* e, de certa forma, o *Diário de Notícias*. Embora distintas, a estética destas últimas tendências transparece influências da fotografia direta do início do século XX de Paul Strand, Alfred Stieglitz, Minor White, Weston ou Ansel Adams, que foi publicada na revista *Camera Work*, e que valorizava a honestidade fotográfica e se orientava por uma perspetiva objetiva na sua abordagem social.

Alguma desta diversidade de tendências não encontra lugar nas páginas de jornais ou revistas, contrariando as distinções que recebem em acontecimentos fotográficos como o Prémio Estação Imagem. Em 2012, Sandra Rocha, co-fundadora da Kameraphoto, descrevia a disparidade nas relações com as correntes mais fotodocumentalistas da imprensa e as mais jornalísticas: «A Kamera tem uma excelente relação com os fotógrafos e os que estão no mercado das galerias, que nos veem como documentalistas e é uma coisa boa. Porque há aqui fotógrafos que fazem os dois mercados e conhecem mais pessoas. Trabalham nas galerias, mas também para os jornais. Há alguns colegas que estão nesta situação. Depois, os fotógrafos dos jornais têm pânico, horror de nós; veem-nos como os que têm a mania que são artistas. Em contraste, nas galerias, somos fotojornalistas; nos jornais tens a mania que és artista. Enviamos um *mail* para a *Visão* e o editor nem responde; não quer que trabalhemos para lá porque não lhe dá jeito. Iria ser uma carga de trabalhos. No *Expresso*, nem se quer punha os pés na editoria. Quando falava para os jornais, abordava diretamente os chefes de redação ou os jornalistas que conheço lá dentro. Nunca passo pela secção de fotografia. Há a ilusão de pensar que temos quilos de encomendas do estrangeiro. Isso é burrice. Não sei como é que podem pensar que temos imenso trabalho, porque desde quando é que Portugal é notícia? "Vocês têm imenso trabalho?". Trabalho de onde?»

A abordagem jornalística sobre um assunto pode seguir diversos caminhos, em função das intenções que serve. E o universo de fotógrafos a

trabalhar em Portugal é o reflexo da pluralidade de interesses e de tendências que existe. Como lembra Jorge Claro León, no texto *Os Géneros Fotojornalísticos: Aproximações Teóricas*: «Além do sentido documental, a atividade fotojornalística profissional pode adotar múltiplos pontos de vista para abordar os acontecimentos de interesse geral: compromisso social, denúncia, carácter testemunhal, etc.»[254]

O *freelancer* João Pina, que também pertenceu à Kameraphoto e é colaborador em títulos internacionais como o *The New York Times*, salienta a natureza interventiva da fotografia documental de imprensa: «Os românticos acham que pode mudar algo no mundo. Hoje em dia, há uma exposição enorme à imagem parada, mas também à em movimento, que leva a que os visualizadores de imagens tenham cada vez mais a "pele curtida" em relação à fotografia e às funções que deveria ter. Ainda há exceções e, felizmente, existem. A visão que a fotografia social pode mudar alguma coisa é sempre utópica. Se causar impacto numa pessoa e a levar a querer saber mais, para mim, já funciona muito bem, seja em imprensa, em galeria ou no museu. O facto de alguém parar para pensar é a função de uma fotografia.»

A geração mais sénior de fotógrafos de imprensa manifesta um sentido jornalístico mais profundo na procura da notícia e da verdade do que a generalidade dos jornalistas com 20, 30 ou 40 anos, que têm uma formação mais conceptual do que jornalística, uma maior preocupação com o sentido estético do que pela informação. Para a maior parte dos profissionais entrevistados com mais de 50 anos, trabalhar em jornalismo nunca foi encarado como uma profissão, mas sim uma missão. Em entrevista, José Carlos Pratas confessa: «Não sei fazer outra coisa a não ser jornalista. Isto não é uma profissão, mas um estado de espírito permanente. Agora, não sei se para estes jovens que vêm para a fotografia, tal como os redatores e as jovens bonitas que querem ir para a televisão, não é uma moda.»

Movidos pelo compromisso com o jornalismo, alguns profissionais estão mesmo dispostos a ultrapassar algumas questões éticas[255] em nome

[254] Texto disponível *in*: http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/textos_sexta/JORGE.HTM.

[255] A alínea 1) do artigo 14.º do Estatuto de jornalista, Lei n.º1/99 de 13 de janeiro, refere que é dever do jornalista «não recolher imagens e sons com o recurso a meios não autorizados a não ser que se verifique um estado de necessidade para a segurança das pessoas envolvidas e o interesse público o justifique».

de uma história, alegando interesse público ou segurança das pessoas envolvidas. Exceções válidas, no entender do antigo fotojornalista do *Tal & Qual*: «Por uma foto importante, vou até onde for preciso, quer seja a nível de esforço físico como ético. Agora, o que é que é ético para conseguir uma fotografia de um determinado assunto? Não é tão linear. Vou dar um exemplo: por lei, não é permitido fotografar quem quer que seja em espaço privado, mas se apanhar o primeiro-ministro a bater na mulher dentro de casa, fotografo.»

Para José Manuel Ribeiro, a questão da ética é uma fronteira "complicada": «Há uns anos, lembro-me de ser obrigatório que cada pessoa se identificasse como jornalista. Já fiz uma reportagem em que, precisamente, não o fiz. Era um trabalho sobre trabalho infantil, nas fábricas da zona de Braga, que usavam crianças como mão de obra. Reinventamos as nossas identidades como jornalistas de moda de uma revista suíça e enganamos os administradores, os patrões daquelas fábricas. Dissemos que queríamos mostrar os produtos naquela revista e depois era preciso ter uma fotografia também da fábrica. Era essa a foto que procurávamos, mas não era por aí que começávamos. Lembro-me de, na altura, pedir opinião a colegas mais velhos a perguntar se seria lícito fazer isto pela denúncia. Colegas bastante mais velhos disseram-me que "sim, senhor. Não havia outra forma de o fazer e, por isso, era lícito quebrar uma das regras, que é identificarmo-nos como jornalistas". Mas é sempre complicado. Saiu uma reportagem numa revista suíça de quase 20 páginas sobre a mão de obra infantil, em Portugal. Alguma coisa mudou. A cidade de Zurique estava a ser pavimentada com paralelepípedos de granito que vinham do norte de Portugal e imediatamente essa pavimentação foi suspensa e mandaram pôr alcatrão. Não sei se esses paralelepípedos iam para Zurique. Não sei. Fotografamos duas pedreiras onde trabalhavam miúdos a partir pedra. Aconteceu em 1989. De certeza que alguma coisa mudou mais.»

Ao contrário, a geração de fotógrafos de imprensa que começou a trabalhar nos anos 1980 e 1990 tem tendência para valorizar muito mais a estética fotográfica e, por vezes, estão dispostos a sacrificar a missão informativa da imagem, como Adriano Miranda e uma geração que nasceu profissionalmente no início dos anos 1990: «Quase todos os meus colegas do *Público*, que vêm do Ar.Co (Centro de Arte e Comunicação Visual) ou da Árvore (Cooperativa de Actividades Artísticas), do Porto,

têm como formação base Fotografia e não Fotojornalismo. Parecendo que não, é uma mais-valia quando é aplicado ao fotojornalismo. Quando faço uma reportagem, não me sinto pressionado pela carga jornalística, mas sim por obter uma boa fotografia a nível estético, naturalmente, sem perder a orientação informativa. Até é uma mais-valia para os leitores. Uma coisa é ler a peça e outra é ver a fotografia. Às vezes, a fotografia é o ponto de partida para que a pessoa leia o texto. A fotografia não tem de ser o óbvio, tipo agência, em que tem de lá estar a informação toda. Muitas vezes, podemos não ter parte da informação, mas dar relevo à estética da imagem. Há muitos redatores que quase nos exigem que a fotografia tenha lá a informação toda de forma óbvia; as agências trabalham assim; a Lusa, por exemplo. Felizmente, no *Público* – e somos uma referência na fotografia, embora já tenhamos sido mais, mas acho que continuamos a ser –, trilhamos um caminho diferente e outra abordagem.»

A defesa de uma estética visual próxima da linha editorial do jornal a que pertencem contrasta com o trabalho clássico dos fotojornalistas de agência, muito mais vocacionados para produzir imagens impactantes e que possam adaptar-se às diferentes tendências editoriais. Existem, inclusive, procedimentos técnicos e focos de interesse distintos de quem fotografa para um jornal e de quem trabalha para uma agência noticiosa, além da dissemelhança de valores-notícia, nomeadamente os critérios de proximidade e de importância de determinados atores públicos envolvidos, que oscila se é a Reuters, a Associated Press, a Agence France Press (AFP) ou a portuguesa Lusa. Em setembro de 2012, Francisco Leong, ainda ao serviço da AFP de Lisboa, revelava as prioridades de um fotojornalista a trabalhar de Portugal para o mundo: «Como todos os fotojornalistas de agência, recorremos mais à teleobjetiva. É esse o tipo de fotografia de agência. É mais compacta. Uma das caraterísticas da fotografia de agência são os ângulos mais fechados porque centra mais o assunto e compacta mais informação sobre a mesma área. Destina-se a meios de comunicação que estão a trabalhar à distância. Quando faço uma foto, em Portugal, para sair num jornal lá fora, é de prever que essa publicação dedique menos espaço à fotografia. Não vai atribuir duas páginas à manifestação de 15 de setembro, logo, o espaço para a foto é a duas colunas. Depois, grande parte do trabalho que se faz em fotografia

de agência é de individualidades, diplomacia, em que o acesso é mais restrito. Por motivos de segurança, somos mantidos mais longe.»

Fechar e isolar o acontecimento com uma objetiva de longa distância focal ou mostrar o ambiente que rodeia os protagonistas da notícia com uma lente *standard* ou uma grande angular tem um efeito informativo completamente distinto. A técnica é determinante para criar linguagens fotográficas e construir mensagens, durante o ato fotográfico e em função das linhas editoriais. Enquanto com as teleobjetivas, a informação é concentrada no plano próximo de uma zona delimitada do acontecimento ou ator político, por exemplo, as lentes com um ângulo superior a 45.º, muito usadas em alguns jornais, permitem revelar outro tipo de informação e dar mais ênfase aos elementos que se encontram no primeiro plano. Distintas perspetivas coabitam na fotografia de imprensa, seguindo lógicas e perseguindo diversos fins editoriais.

A edição na construção de sentidos

No texto *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*, Joan Fontcuberta desconstrói a ideia aristotélica de simulacro – conceito bastante distinto da realidade verosímil, pois joga com o aparente e constrói uma farsa – transferindo-a para o jornalismo, através do caso de uma fotografia que gerou muita controvérsia, em Espanha. A 13 de julho de 2000, o jornalista Javier Bauluz[256] captou a foto de uma praia de Cadiz, em que aparecia o corpo de um emigrante africano ilegal que jazia na areia perante a suposta indiferença de um casal de banhistas que se encontrava sentado a escassos metros do corpo, a olhar o horizonte. Recorrendo a uma teleobjetiva, nesse *frame*, o fotógrafo enquadrou a

[256] Vencedor de um *Pulitzer* em 1995, pelas reportagens sobre a guerra no Ruanda, juntamente com outros três jornalistas (Jacqueline Arzt, Jean-Marc Bouju e Karsten Thielker) da Associated Press, Javier Bauluz é conhecido pelos seus trabalhos de defesa dos direitos humanos. Destacou-se com inúmeras reportagens em zonas de guerra e regiões em conflito político, de África à Bósnia. Nos anos 1980, trabalhou na América Latina, onde acompanhou os últimos tempos conturbados de Pinochet no poder. Entre muitos outros assuntos, cobriu a primeira Intifada palestiniana, a guerra da Bósnia e a emigração ilegal em Espanha, desde 1996. Desde 2005 que fundou e dirige editora multimédia PIRAVÁN, editora independente que trabalha em defesa dos direitos humanos. Com outros jornalistas, assinou um manifesto de Defesa dos Direitos Humanos.

situação colocando, no interior do quadro, o casal, o seu guarda-sol floreado e o cadáver, enquanto excluiu a realidade envolvente: a polícia, os jornalistas e outros banhistas que olhavam preocupados em direção ao que acontecera. O fotógrafo realizou uma série de fotografias, mas este foi o fragmento escolhido para correr mundo. Como conta Fontcuberta, nessa altura, o governo espanhol do Partido Popular preparava-se para lançar um decreto-lei que restringiria ainda mais a entrada de emigrantes ilegais no país.



Figura 44. Emigração clandestina, Cadiz, Javier Bauluz, in *Magazine* do *La Vanguardia,* 1 de outubro de 2000 e *The New York Times*, 10 de julho de 2001

A 1 de outubro de 2000, o *La Vanguardia,* editorialmente conotado à esquerda, publicou, nas páginas de Sociedade, a imagem de Bauluz, a preto e branco, num artigo sobre o problema da emigração ilegal, em Espanha, e as condições indignas com que centenas de pessoas arriscam a vida, remetendo a leitura aprofundada sobre o tema para uma grande reportagem a sair no *Magazine*, o suplemento de domingo do jornal. A fotografia foi publicada, pela segunda vez, em página dupla e a cores para abrir a reportagem de 14 páginas, que incluía dez fotos. Com o título "Morte às portas do paraíso", o ângulo da reportagem, enfatizado pela fotografia, explorava a indiferença do Ocidente para com os

emigrantes ilegais que todos os dias cruzam o Estreito de Gibraltar arriscando a vida para alcançar território europeu, na costa de Cadiz. O artigo chamou a atenção da imprensa estrangeira e a fotografia saltou para as páginas de vários títulos internacionais, incluindo no *The New York Times*, edição de 10 de julho de 2001.

A fotografia fez correr muita tinta, em Espanha. No livro *Diarios-O Tratamento Jornalístico do Terrorismo*, o jornalista catalão Arcadi Espada, do *El País,* acusa Javier Bauluz de falta de ética profissional e usa a sua imagem como exemplo da sua tese principal: as peças jornalísticas são, muitas vezes, "ficções simbólicas da realidade". Espada culpou o fotógrafo e os seus editores de terem transformado a imagem no símbolo "da indiferença do Ocidente", justificando que, ao isolar apenas aquele cenário, Bauluz estava a perder a neutralidade, a assumir o papel de ativista e não de jornalista. Ao fechar o foco sobre o acontecimento no casal e no cadáver, ignorava a preocupação da polícia, dos jornalistas e de outras pessoas presentes.

No arquivo, existiam imagens de Bauluz com outros ângulos e planos mais gerais, mostrando todo o cenário. Ao escolher, o editor optou pela fotografia que isolava um fragmento daquela realidade. Os planos gerais dificultavam a leitura da situação e retiravam-lhe valor simbólico. Apesar de ser graficamente mais interessante, a fotografia era mais frágil a nível ético. Como lembra Fontcuberta, Espada transformou a fotografia do emigrante morto e do casal indiferente numa bandeira de promoção ao seu livro e de afirmação à sua "crítica radical contra a tentativa de misturar ficção com realidade". Javier Bauluz viu-se obrigado a lançar uma petição pública em sua defesa e do direito de informar, ao mesmo tempo que Espada foi repreendido pelo Conselho de Informação da Catalunha por violação a várias normas do código deontológico. Na segunda edição do livro, o autor teve de incluir um texto num tom mais "comedido" (2011: 11-38).

Nem só as objetivas têm poder para condicionar os significados das imagens. A escolha do tipo de câmara com que se trabalha, sendo, muitas vezes, secundária, também pode determinar a construção simbólica da fotografia, durante o ato de captura e posterior escolha da imagem. Alguns fotógrafos alegam que fotografar numa DSLR digital ou uma mirrorless não é igual a usar uma câmara de médio ou grande formato

ou uma analógica de 35 mm. Se o assunto exige rapidez e movimento ou se é mais estático, se é a preto e branco ou que cor se pretende obter, uma vez que as tonalidades ou gamas de cinzentos variam em função da temperatura de cor da luz, mas também do sensor ou filme que se está a usar.

As diferenças de formato podem influenciar, inclusive, a relação do fotógrafo com o objeto e, consequentemente, a perceção do observador para com a imagem. O fotógrafo Alexandre Almeida refere-se a essa diferença no ato fotográfico: «O tipo de câmara que se usa e a atitude que se tem quando estamos a fotografar em médio formato é diferente de trabalhar com uma DSLR. Tem a ver com a postura, o *modus operandi* como se realiza. Essa diferença técnica influencia muito o resultado fotográfico. Vários amigos, principalmente, na Kameraphoto, dizem que sou fotógrafo quadrado. Gosto de fotografar em médio formato, aquela fotografia quadrada em 6: 6. Também gosto de fotografar com luzes duras, com luz ambiente.»

O caso da polémica que envolveu os dois jornalistas espanhóis é a prova que as opções técnicas e estéticas que os fotógrafos fazem no ato de captura da imagem e a posterior edição da fotografia que segue para página ou da narrativa fotográfica que irá ser publicada na revista ou suplementos de fim de semana podem ditar diferentes sentidos aos momentos reportados. São os filtros do editor fotográfico que se incumbem de ordenar, dar sentido e contextualizar o quotidiano caótico dos acontecimentos. A linha editorial do órgão de comunicação que representa e os valores-notícia que privilegia orientam-no nessa construção do sentido, quase sempre com submissão ao texto, embora o ensaio documental, que praticamente se ausentou da imprensa, possa prescindir da escrita.

Rui Vasco, fotógrafo *freelancer*, revela os critérios de seleção que utiliza para escolher as fotografias que melhor representam uma situação: «Uma boa foto, em jornalismo, tem de tocar e sensibilizar quem a vê, tem de informar. E contar uma história, quando a seleção é um grupo de imagens. Em qualquer trabalho, a primeira escolha recai sobre os defeitos técnicos. As fotos com erros gritantes são as primeiras a serem apagadas. Devido ao avanço tecnológico e possível recuperação em pós-produção, o critério está cada vez mais alargado. Depois da seleção negativa, vem a positiva, aquelas fotos que julgo serem imprescindíveis para a matéria, seja por razões de instante decisivo, pela beleza estética

ou informação que contêm. O passo seguinte para compor a escolha final tem em conta a paginação, se é ao baixo ou ao alto, foto de abertura, etc., e o número de imagens que são pedidas.»

No caso dos trabalhos de autor, a edição é a fase em que a capacidade criativa mais se manifesta. Em palavras de Céu Guarda: «Quando a fotografia é concebida no momento da captura, apenas é realizada uma imagem de cada vez. Entre uma imagem e a outra, às vezes, há dias de diferença. Depende do assunto. Podemos realizar uma narrativa que demorou um mês, um ano ou apenas um dia, o que é completamente diferente. Na edição, a pessoa só tem que olhar para as dez fotografias e compreender. Quando faz a captura, o fotógrafo não pensa em juntar esta com aquela. O grosso do trabalho para criar essa narrativa é feito *a posteriori*. Como autor, o fotógrafo vai dar algum significado ao caos que criou no início, que pode ser a partir de 50 ou cem imagens, que não contam a história que ele quer. É aqui que assume o seu principal papel. Se disponibilizarmos as mesmas cem imagens na mão de outra pessoa, ela vai criar narrativas diferentes e aí entra o trabalho de autor. Quando estivemos a fotografar talvez não tenhamos pensado tanto, mas agora vamos arrumar as imagens.»

A ordem que é atribuída a cada fotografia, a sequência do enquadramento, o tamanho, o formato e a localização em página ou outro suporte de mediação influenciam a ideia que o observador vai formar da história. A própria cultura e crenças do espectador determinam a sua reação perante a fotografia. Um cartaz publicitário com uma mulher em biquíni é vulgar no mundo Ocidental, mas uma ofensa no Médio Oriente. As fotografias sobre a demolição do bairro clandestino, na antiga fábrica mecânica setubalense, em julho de 2014, não poderão ser vistas da mesma forma por pessoas que vivem em condições semelhantes às 48 famílias que foram desalojadas como por alguém que observa o acontecimento sem qualquer envolvimento afetivo com a notícia. Para garantir a compreensão da intenção do autor, é necessário perceber a relação que existe entre um trabalho documental e o público que irá ter acesso às imagens. Este diálogo é permitido graças à existência de padrões culturais comuns entre o *Operator* e o *Spectator*. Assente neste princípio, Allan Sekula propõe a seguinte definição de «discurso fotográfico»:

Pode definir-se um discurso como um campo de intercâmbio de informação, ou seja, um sistema de relações entre partes envolvidas na actividade de comunicação. Num sentido muito importante, a noção de discurso é uma noção de limites. Quer dizer, a relação de discurso em termos globais pode ser considerada como uma função limitadora, uma função que estabelece um campo delimitado de expectativas partilhadas no que se refere ao significado. É esta função limitadora que determina a própria possibilidade de significado. Levantar a questão dos limites, do fechamento efectuado a partir do interior de qualquer situação discursiva dada, é situarmo-nos fora, numa relação fundamentalmente metacrítica com a crítica sancionada pela lógica do discurso (1984: 387)[257].

A fotografia de imprensa funciona como o telescópio de realidades que os espectadores não conseguem visualizar, servindo de mediadora entre o observador e o mundo. Vários fragmentos visuais extraídos da realidade são escolhidos pelos fotógrafos ou pelos seus editores para dar sentido ao que testemunhou. «A fragmentação do observado é indício da impossibilidade de salvar o sujeito, mas também de uma concepção do mundo como campo de poder construído, onde os símbolos, como as partes do corpo, adquirem sentido através de uma articulação constante entre a autonomia perdida do indivíduo e a conquistada individualidade das coisas» (Gil, 2011: 112).

Isabel Capeola Gil considera que, no sujeito pós-moderno, a mediação é um dos quatro indícios em que ancora a construção visual, além do distanciamento, mediação e reflexividade. Para a autora, o distanciamento refere-se «à perspectiva do observador, a mediação à forma da sua percepção, a fragmentação alude à estrutura do objeto de observação e a reflexividade à estratégia intertextual da obra no contexto da transição para a pós-modernidade» (*Idem, ibidem*).

A perceção do observador sobre a imagem ou narrativa visual é condicionada pelo suporte de mediação, pela moldura dessa "janela sobre o mundo" e o tempo de que dispõe para olhar por ela. Se é em papel efémero, na plataforma imediata do online e do vídeo, na perenidade de

[257] Sekula, Allan, On *The Invention of Photographic Meaning*, *Photography Against the Grain*, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1984, pp.3-22, in *Ensaios sobre Fotografia* (2003).

um livro, nas paredes de uma galeria, com um tempo próprio para ser observada, ou no museu, onde existe um percurso pré-definido que nos conduz pela ordem cronológica ou temática com que cada fotografia é exposta e que foi criado pelo autor ou pelo curador. Da fotografia solitária de imprensa às histórias documentais em séries fotográficas, a edição ou construção de sentido obedece a lógicas distintas, mas ambos os géneros pretendem, com mais superficialidade ou maior profundidade, documentar uma realidade.

Autor de vários livros documentais[258], Pedro Letria descreve a ambiguidade da produção fotográfica para passar para o lado do observador: «Pensando a fotografia como atividade, existem vários momentos em que ela tem espaço para assumir diversos papéis. Tecnicamente, não é possível fabricar uma imagem que não use uma lente e um aparelho com um sensor ou filme. Isso é condição essencial para se dizer que aquilo é fotografia. De resto, tudo é muito ambíguo. Existe o tal momento fotográfico quando a câmara faz o clique, mas após esse momento, quando olhamos para a imagem ou prova fotográfica, o momento que contém não é só esse. Aquilo que é descrito tem o seu próprio tempo, mas o nosso tempo de leitura da imagem também é outro. Se calhar, conseguimos acumular vários tempos. Pode-se acumular esse amontoar de tempos como uma construção e não como um testemunho. Não se pode depreender mais da imagem do que ela encerra.»

VELOCIDADE OU PERENIDADE FOTOGRÁFICA

A força da imagem-fragmento

Existem dois tempos na fotografia que reporta ao real: a velocidade da fotonotícia que alimenta as redações e a ponderação de quem vai para além do acontecimento e se foca nas consequências desse acontecer. Fotojornalismo e fotodocumentalismo, ambas as áreas são perenes na

[258] Pedro Letria é autor do livro de fotografia *À Descoberta de Novos Descobridores*, publicado pela Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, e com chancela da Assírio e Alvim lançou *Terra Formada* (1999), *Verbos* (2003), *Inventário* (2003) e *Mármores* (2007).

construção da memória, mas as suas naturezas têm diferentes ritmos, exigindo assim tempos de observação distintos. Como descreve o fotógrafo Bruno Rascão, «no trabalho documental, existe um tempo que não existe no fotojornalismo. Na narrativa fotográfica, primeiro escolhem-se imagens que estejam tecnicamente bem e, depois, que emanem a intenção do fotógrafo, aquilo que está mentalmente por trás do que se pretende fotografar».

Orientada por critérios da atualidade da notícia, ao contrário, a fotografia solitária de *spot news* que impera nas redações não prescinde de um texto para a contextualizar, mas abarca toda a força de um acontecimento num só *frame*. Sem tempo para refletir e para acompanhar os factos ao longo de semanas, a fotonotícia perde-se na efemeridade das rotinas jornalísticas até que alguém a resgata do arquivo para construir a História. Isabel Capeloa Gil descreve a natureza da fotografia jornalística:

> *Recordemos que o jornalismo exercido nos meios impressos (onde confluem a palavra escrita e a fotografia) é uma atividade que se inscreve num processo global de produção, distribuição e consumo de mensagens, e portanto não pode existir isolado de um determinado contexto histórico; é uma profissão formada por comunicadores, ligada a um marco social e não pode entender como uma atividade impessoal abstrata, com um posicionamento de absoluta imparcialidade, e sem um compromisso social explícito* (2011: 112).

A presença ou ausência da ação e da atualidade é, precisamente, uma das características que distingue trabalhos tão díspares como o legado da *Farm Security Administration* ou do Álbum Fontoura das fotografias dos repórteres da Guerra do Vietname ou de outros palcos bélicos. Com naturezas diferentes, os dois têm uma natureza informativa. Quem comunica através da fotografia tem plena noção desta fronteira que mexe com a perceção do tempo. Manuel Almeida, fotógrafo da agência Lusa e autor da premiada fotografia *Urgência*, captada em Timor-Leste, em maio de 2006, conhece muito bem a relação que o fotojornalista estabelece com o tempo, em função do trabalho e do processo de produção noticiosa da entidade para a qual trabalha: «Temos cada vez menos tempo. Há dias estive a ver o livro *12.12.12*. Alguns dos autores demoraram seis meses

a fazer uma história. Para mim, seis meses é a loucura total. Tinha de fazer aquilo numa manhã, no máximo, num dia e já seria darem-me muito tempo. Ou seja, não tenho tempo para esperar que a luz fique bem. Falo dos chamados *features*, que é no que trabalho. Comparativamente com a escrita, enquanto nós temos de registar um momento, sentimos que é aquilo e temos de lá estar em qualquer altura. Para mim, a estética baseia-se na narrativa. Personagem, ação. Normalmente, há os fotojornalistas que só veem uma dimensão onde só brincam com a luzinha, etc. Depois, há outros que veem a duas dimensões, em que já identifica o objeto principal e o que está à frente. Os jornalistas a três dimensões serão aqueles que já veem o que está à frente, o principal e o que está por atrás. Esperam que todos os elementos se conjuguem, mas é preciso treino. Não é de um momento para o outro que se consegue isto. Fui-me adaptando bastante bem a isso e acabei por perceber como é que se fazem essas fotos. Percebi como é que podia fotografar.»



Figura 45. *Urgência*, Timor-Leste, 2006. Foto: Manuel Almeida, Lusa

A foto de ação continua a impor-se nas páginas da imprensa portuguesa gladiando o seu espaço com a fotografia ilustrativa. É a força do acontecimento que reporta, a economia da imagem e o eterno absolutismo da atualidade, critério maior das rotinas jornalísticas, que ainda a preserva. Perder-se seria o fim do próprio jornalismo e de todos os valores que séculos de história lhe conferiram e a rendição perante valores publicitários e mercantilistas.

> *Em fotografia, não há a possibilidade de fuga geográfica do conflito. O fotógrafo tem de estar onde se encontra a ação. É verdade que limitarmo-nos a observar e registar enquanto estamos mergulhados em plena batalha, destruição e tragédia, pode exigir tanta coragem como a participação; porém, quando tiramos fotografias, transformamos ao mesmo tempo a vida e a morte num espectáculo para ser visto com distanciamento* (Arheim, 1974: 149-161).

A velocidade com que a fotonotícia e outras categorias mais imediatistas de imprensa são concebidas funciona como uma barreira que, geralmente, impede estes géneros de integrarem as classificações académicas de documental, pela dificuldade de transporem a fronteira do exclusivamente jornalístico para o estatuto de documento, pilar da memória, território que acolhe a grande reportagem e o fotoensaio. No entanto, estes registos do presente são pequenos traços do passado que ajudam a testemunhar uma época e servem de peças de *puzzles* na construção histórica. É incumbência do historiador manusear estes fragmentos visuais e contextualizá-los com outros factos paralelos que recolhe. «Certamente, a natureza de uma imagem por si só não é suficiente para classificar uma determinada foto como sendo essencialmente documental; é preciso observar os contextos, práticas, formas institucionais em que o trabalho está inserido» (Price: 2004)[259].

Negar a possibilidade de uma só fotografia ser um documento é uma tomada de posição demasiada extremista e dogmática. Embora seja necessário avaliar o contexto e ambiente onde emergiram, os fragmentos

[259] Derrick Price (2004), *Surveyors and Survive*, in *Photography*, citado por Maria Short, no livro *Contexto e Narrativa em Fotografia*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2013.

da realidade podem, também, ser um contributo indelével para o conhecimento de uma certa realidade já que concentram em si a força de um todo. Como sugere Gonçalo M. Tavares:

> *O fragmento é, pela sua natureza, um ponto onde se inicia; um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar algo. Podemos dizer que um fragmento é uma máquina de produzir inícios, uma máquina de linguagem, das formas de utilizar a linguagem, que produz começos – pois tal é a sua natureza. Uma primeira fase é sempre uma primeira fase: começa. Mas o início tem uma força suplementar: é muitas vezes num início de um processo que se concentra a maior quantidade de uma certa substância, que o desenvolvimento desse mesmo processo só vai diluir ou vai espalhar por uma extensa área…O fragmento acelera a linguagem, acelera o pensamento* (2013: 41).

Contextualizar a realidade na narrativa documental

Sem negar a validade de documento à fotografia única, a maior parte dos fotógrafos reconhece que o trabalho documental precisa de mais do que uma imagem para mostrar a realidade que testemunha, numa linha comum que transforma fragmentos visuais numa unidade narrativa. No dia a dia de um fotógrafo, a construção da narrativa é realizada em função de um tema e do suporte no qual o trabalho irá ser apresentado. Quando publicada nas páginas de um jornal ou revista, geralmente, a história é construída em ligação com um texto que está preso à atualidade. Nas galerias multimédia dos títulos online, um acontecimento atual é contado num *slideshow* que alia fotografias impactantes de um mesmo acontecimento. No jornalismo que ainda valoriza a reflexão crítica, evita-se a redundância para fugir à mera tendência ilustrativa.

Nelson Garrido, fotógrafo do *Público*, descreve a diferença da fotografia de imprensa mais imediata e limitada ao *layout* pré-determinado do jornal e uma grande reportagem: «Na maioria dos trabalhos, digamos 90%, quando estamos a trabalhar para a fotografia do dia a dia do jornal, há o lado informativo, que é importante que esteja retratado na imagem para que, no dia seguinte, as pessoas percebam o que aconteceu.

Terá que ter também um lado estético, o qual nunca consigo dissociar da fotografia. Estes são os pontos importantes no caso de, por exemplo, três fotografias, em que as imagens têm de falar por si. Na grande reportagem, composta por cinco a dez fotografias, já existem outras preocupações. Tem de haver uma narrativa, uma linearidade. Depende do tipo de reportagem. Algumas dessas fotografias podem não ter esta função tão informativa ou estética; pode perder cada uma destas características. Na guerra da Líbia, por exemplo, é óbvio que a questão estética deixa de ser tão relevante.»

O resultado e o efeito visual do trabalho dependem, muitas vezes, da fase de planeamento, do conhecimento prévio que o fotógrafo tem do assunto e da finalidade das fotografias. A abordagem teórica e concetual que se constrói do tema aliada à aplicação da técnica adequada obtêm os resultados pretendidos. Se em acontecimentos efémeros não existe essa possibilidade, em trabalhos de grande reportagem ou ensaio, pode ser necessário regressar ao local várias vezes para estruturar as ideias sobre como fotografar. Como distingue Paulo Pimenta, repórter fotográfico do *Público* e autor de dois blogues[260] sobre fotografia: «Depende muito do tema. Uma coisa é estar a fotografar uma tragédia, por exemplo, um incêndio. Temos de estar a pensar na notícia, na informação e na quantidade de fotos que vão entrar. Se é para a primeira página, para o local, se vai sair a duas ou cinco colunas. Se for para o *portfolio* posso incluir mais imagens. Se for para o online – e cada vez trabalho mais neste suporte – faço sempre as minhas narrativas fotográficas. Depende muito do tema e do sítio para onde vai ser publicada a fotografia.»

Depois da recolha das imagens, a edição contextualiza cada fotografia, relaciona-as, ajudando a determinar o género visual em que se inserem, com base na intenção do fotógrafo. A narrativa linear, com princípio, meio e fim, é a opção tradicional usada na construção das histórias visuais. O fotógrafo pode antes optar pela não linearidade, privilegiando critérios estéticos ou organizando as imagens de forma a sugerir e não mostrar a mensagem de forma explícita. «Especialmente na comunicação visual, uma narrativa não precisa seguir um sentido linear. Pode ser

[260] Paulo Pimenta Diários (http://paulopimenta.blogspot.pt/) e Fotopresse (http://fotospress.blogspot.pt/).

cíclica, ou estar contida numa única imagem, ou fazer referências cruzadas que, quando reunidas, substanciam o entendimento ou interpretação que o espectador faz das intenções do fotógrafo (Short, 2011: 98).

No caso da emblemática revista *Paris Match*, na maior parte dos artigos publicados nos anos 50 e 60 do século XX, o elo entre as imagens era cronológico, temporal, seguindo o clássico modelo narrativo de princípio, meio e fim. À falta de televisão, a linearidade conduziu, durante décadas, as narrativas visuais publicadas na imprensa. A opção de seguir ou evitar a linearidade não gera consenso. Céu Guarda, com muita experiência em edição, assume uma postura crítica para com este género de narrativa: «Temos muitas ideias pré-definidas e imaginamos que as fotografias têm que se ligar, que temos de sair de campo e entrar em campo na outra, mas não é verdade. Não tem de haver *raccord* porque a fotografia não é nem cinema, nem televisão. Muitas vezes, em televisão, as pessoas pensam na narrativa fotográfica como se ela fosse uma história televisiva ou cinematográfica. Realizamos dez imagens para montar um filme. Mas é diferente. Não é uma narrativa linear. Para ser um trabalho de autor, não podemos ter o mesmo ponto de vista, mas vários que depois contem aquela história. É tão subjetivo que com as mesmas 50 fotografias podemos criar duas ou três histórias diferentes porque o outro, quem lê, vai interpretar de maneira distinta.» A co-fundadora da Kameraphoto, que também é docente de Fotografia, refere que existe uma tendência para a linearidade nos fotógrafos mais jovens: «Hoje em dia, a linguagem televisiva influencia tanto as novas gerações que, quando descobrem a linguagem fotográfica, que vem depois, pensam que é a mesma coisa: é andar um passo e fazer a mesma coisa ou pôr mais uma lente que foque mais ao fundo. Isso não quer dizer absolutamente nada porque o ponto de vista é o mesmo de muitas outras pessoas.»

O fotodocumentalismo, que emigrou para os encontros e concursos de fotografia, galerias e livros, constrói uma narrativa através de várias imagens, quase sempre com uma forte preocupação social. Numa média de dez a 15 fotografias, a narrativa fotográfica suporta-se por princípios que o fotógrafo aplica para dar sentido ao visível, numa sequência visual. Os projetos fotodocumentalistas partem de uma fase inicial de escolha do tema e posterior preparação que, muitas vezes, o jornalista que persegue a notícia do dia não consegue concretizar. Quando se trata de um

encomenda institucional, o olhar do fotógrafo, mesmo que documental, pode ser condicionado pelo conhecimento prévio do que é esperado por parte da entidade que requisitou as fotografias. Por isso, este tipo de trabalho pode ter uma natureza bem distinta do fotojornalismo, em que a isenção e neutralidade são obrigatórias.

Sem o elemento cronológico a ligar as imagens ou o tema, a continuidade pode ser assim estabelecida pela luz, cores, texturas, tonalidade das fotografias ou até pelos enquadramentos, composições, efeito de escala e perspetivas. Nos trabalhos mais editoriais, as questões gráficas, de heterogeneidade das escalas de planos, enquadramentos, composições e protagonistas podem ser a linha orientadora destas narrativas, que convivem com o risco de prezar mais o estético e não tanto o valor informativo.

O trabalho do fotógrafo Daniel Rodrigues, que se notabilizou por ter ganho o *Word Press Photo*, em 2013, na categoria de *Daily Life*, com a imagem de crianças guineenses a jogarem futebol num campo improvisado, território ocupado pelo exército português, no tempo colonial, refere que as suas histórias são construídas através da luz: «Na ligação entre as imagens de uma narrativa, tento que a luz e o contraste sejam mais ou menos parecidos para não haver um impacto muito grande na ligação. E depende muito para que finalidade se destina as fotografias. Se for uma exposição, tento interligar muitos pormenores entre as imagens, o que não acontece tanto se for para um jornal.» Uma das narrativas que o fotógrafo desenvolveu foi sobre o gosto genuíno de jogar futebol, em diversas partes do mundo, das aldeias pobres de África às tribos indígenas da Amazónia ou aos grandes estádios do Mundial 2014, no Brasil.

Nos trabalhos que se têm realizado em Portugal e que surgem a concurso no Prémio Estação Imagem, o tema, quase sempre com preocupações humanistas e de denúncia, é o pilar estrutural das narrativas apresentadas. A linearidade extingue-se para privilegiar outras tendências de construção narrativa, enfatizando a forma humana através da luz, da cor ou do preto e branco. Alguns dos trabalhos premiados, como aconteceu, por exemplo, com o trabalho "Papa pela TV", da autoria de Nelson Garrido[261],

[261] Vencedor do segundo prémio na categoria de Notícias, em 2011. O primeiro prémio nesta classificação foi atribuído a Enric-Vives Rubio, pela grande reportagem sobre as cheias de 2010, na Madeira.

a figura humana é substituída por um dispositivo mediático, que é a televisão.

Quando se pretende enfatizar a plasticidade dos cenários, como aconteceu na reportagem sobre a linha ferroviária do Sabor, de Paulo Pimenta; criar mais dramaticidade sobre as situações representadas, tendência presente nos ensaios sobre a crise na Grécia, de Bruno Simões Castanheira, "Os Iraquianos", de António Pedrosa, na reportagem "Gangland", de João Pina, ou, entre tantos outros trabalhos, o preto e branco – opção antiga do fotojornalismo de imprensa para concentrar a atenção nas expressões humanas e evitar a distração através dos múltiplos estímulos que a cor sugere ao observador – continuou a ser a principal opção. Ao contrário de outros trabalhos vencedores do Prémio Estação-Imagem que recorreram à intensidade da cor e dos seus contrastes tonais para exaltar a história e construir a narrativa, numa tentativa de atrair e localizar o observador. A fotografia da idosa que nos olha com cansaço, enquanto descansa, depois de tentar proteger os seus bens da fúria das chamas, uma das fotografias da reportagem "Incêndios", de Nuno André Ferreira, vencedora na categoria de Ambiente, em 2010, ou outras imagens que exaltam o efeito de fumo que ofusca a floresta na penumbra da noite não exerceriam o mesmo efeito visual no observador se não fosse a intensidade da cor.

A continuidade sequencial, em que «o ritmo e o fluxo da história são ditados pelo próprio acontecimento», é outra das possibilidades de construção narrativa. Este processo narrativo pretende envolver o público na história. O "estado mental das imagens", como descreve Enric-Vives Rubio: «O meu objetivo como fotógrafo é que as imagens tenham um estado mental, ou seja, a fotografia tem de ter a mesma sensação que senti no ambiente em que a fotografei. Se é uma situação violenta, tem de se sentir que é uma situação violenta, sem que signifique existir elementos violentos na fotografia. Se for uma situação de festa, gosto que a fotografia seja mais descontraída. Claro que enquanto fotógrafo, existem sentimentos que tenho de reprimir.» As narrativas documentais sobre guerras e catástrofes podem seguir este fluxo de construção narrativa, mas também histórias de vida e grandes reportagens das campanhas eleitorais.

Na imprensa de hoje, parecem ter abdicado deste tipo de narrativas, exceto quando o acontecimento for demasiado próximo e

jornalisticamente relevante para o jornal não enviar uma equipa de reportagem. A maior parte dos trabalhos apresentados no Prémio Estação Imagem nasce da investigação por iniciativa própria dos seus autores ou por necessidade de aprofundarem temas apenas noticiados nos jornais onde trabalham, mas que, por falta de tempo, espaço ou interesse editorial, excluíram muito boas imagens conseguidas pelos fotógrafos no palco de reportagem.

A generalidade dos fotógrafos lamenta que o ensaio fotográfico e a grande reportagem tenham desaparecido da imprensa nacional. A crise económica que levou ao desinvestimento dos *media* na fotografia é apontada como uma das principais culpadas pela regressão que se viveu nos últimos anos. Os repórteres fotográficos não compreendem por que motivo este desinvestimento é unilateral, ou seja, o que leva os órgãos decisores das redações a deixaram de enviar para o serviço de reportagem apenas o repórter fotográfico.

Muitos fotojornalistas não se conformam com a tendência para a superficialidade que consideram existir hoje na fotografia de imprensa. Por isso, em muitos casos, as fronteiras entre o que é um fotojornalista ou um fotodocumentalista são esbatidas pelo compromisso que o fotógrafo perpetua com a realidade a que os acontecimentos do dia ou da agenda do jornal o conduziram. Por norma, os jornalistas-freelancers são quem tem mais tempo para procurar as reportagens fotográficas e encontram nos coletivos que formam a necessidade de continuarem a impor a natureza de denúncia que esteve na base da fotografia documental e que foi herdada da época áurea do fotojornalismo americano, nos anos 1960.

Se consultarmos a página online da 4See Photographers deparamo-nos com a insistência dos fotógrafos em não se renderem aos condicionalismos da crise económica e das mudanças na própria noção de valor jornalístico nas redações. Esta agência começou com uma estrutura de quatro fundadores e, no presente, já representa o trabalho de quase 30 fotógrafos, alguns dos quais a trabalhar internacionalmente. Além da biografia dos seus membros, o *site* apresenta *portfolios*, os melhores trabalhos fotográficos realizados por cada autor, em função dos géneros nobres da fotografia de imprensa: *features*, grandes reportagens e ensaios. A natureza destas fotografias destina-se a conteúdos para imprensa.

O coletivo Kameraphoto, que não resistiu aos constrangimentos económicos do panorama nacional e terminou o projeto em outubro de 2014, chegou a representar o trabalho de 16 fotógrafos. No final, eram nove autores, depois da saída de Sandra Rocha, Pedro Letria e Pedro Loureiro. Menos óbvias e mais sugestivas, as imagens e os projetos que priorizavam a fotografia de autor e tiveram as galerias como destino. A própria hegemonia do formato quadrado das máquinas de grande e médio formato ou filme analógico de 35 mm resguardou este projeto das páginas da imprensa, completamente rendida ao registo eletrónico.

As diferentes tendências estéticas e narrativas coabitam entre a comunidade de fotógrafos portugueses, que tem no seu presente ou passado profissional a publicação em imprensa. Depois do fim das diversas iniciativas dedicadas à fotografia, da extinção da Kamerapho, da queda acentuada do espaço para a grande reportagem e foto ensaio na imprensa nacional, impera a incerteza se todas estas tendências conseguirão sobreviver aos tempos conturbados, absorver novos modelos fotográficos ainda em formação e, em muitos casos, impor a sua teimosia pela defesa do documental, da fotografia de denúncia, da imagem que convida à reflexão e recusa a passividade da função meramente ilustrativa.

CONCLUSÃO

Numa longa viagem que sofreu inúmeros apuramentos técnicos, a fotografia foi recebida como o elemento legitimador dos instantes que o jornalismo quer reportar e ancorou-se ao texto e ao título como um poderoso instrumento de informação, compreensível ao olhar universal e que supera todas as barreiras da língua. As diegeses que Ernest Hemingway, prémio Nobel da Literatura, em 1954, escreveu sobre a Segunda Guerra Mundial foram traduzidas para centenas de idiomas e cada uma dessas adaptações seria uma barreira a quem não compreendesse o seu significado, mas as poucas fotografias tremidas de Robert Capa do Dia D atravessariam fronteiras linguísticas, culturais e sociais, mesmo que a sua conotação fosse enriquecida com o elemento linguístico e aquele registo do visível tenha resultado da subjetividade do fotógrafo.

Este livro demonstra que os repórteres fotográficos portugueses estão conscientes da importância documental das imagens que produzem. Adaptando-se à maior ou menor importância histórica do acontecimento, no quotidiano da produção fotográfica, sabem que a realidade que procuram transferir para as suas imagens poderá transcender as limitações temporais do jornal ou revista do dia ou da semana e são testemunhos essenciais para perenizar a memória. O projeto *Diário da República*, por exemplo, que ainda teve algumas fotografias publicadas no jornal *i*, pretendia, como referiram os elementos do coletivo Kameraphoto, que daqui a 50 anos alguém possa compreender como era o retrato social e humano do Portugal da primeira década do século XXI, contribuindo para enriquecer a base de investigação dos próprios historiadores.

Hoje e apesar da resistência de alguns investigadores da história, etnografia e antropologia em utilizar as imagens de imprensa em arquivo e de as tratar como estruturas do pensamento e de representação de uma determinada época e não como meras ilustrações dos documentos da escrita, as fotografias revelam-se importantes peças de reconstrução da memória coletiva, quando contextualizadas com uma série de outras informações de arquivo e testemunhos orais (Burke, 2001). As publicações e os criadores de fotografia, seguindo o exemplo da *Life* ou da *Paris Match*, comprovam que é possível contar uma história em fotografias, prescindindo da escrita para dar sentido ao acontecimento que documentam, embora este género que nasceu nas galerias e que a maioria dos fotógrafos denomina de documental, mas foi adotado pelo fotojornalismo do século XX, como deu conta Sontag, pareça estar, como provam estas páginas, a desaparecer na imprensa nacional.

A natureza ambígua da fotografia mereceu-lhe reflexões profundas que foram alertando para a possibilidade de entrar no território do aparente, do simulacro e da fraude, quando existe manipulação na revelação ou na edição eletrónica da imagem, quando o seu contexto não é explicado ou, em oposição, é comprometido por informações textuais enganosas. A investigação desenvolvida prova que fotógrafos portugueses estão cientes das "areias movediças" em que se movem quando captam um fragmento do real e ordenam a ordem caótica dos acontecimentos, mas seguem o Código Ético e Deontológico do Jornalismo para zelarem pela veracidade contida nas suas fotografias. Tal como acontece com quem escreve, a verdade do acontecimento só é, acreditam piamente, comprometida se quem produz, edita e toma decisões editoriais da publicação em página ou em outro suporte não tiver como valor máximo a honestidade jornalística e o sentido de serviço público.

Pelas representações tecidas pelos fotógrafos, conclui-se ainda que quando a honestidade é o princípio máximo da produção fotográfica, a fotografia jornalística continua a assumir a sua missão mais primária: confirmar uma realidade que esteve inacessível aos leitores, conferir-lhe significado e estabelecer a ponte entre o acontecimento antes invisível, tornando-o visível no espaço público. O mais importante do ato fotográfico é que o momento seja captado em conformidade com a informação que reporta e, se for possível, com uma composição estética livre que

enfatize a conotação da imagem e prenda o olhar do leitor/observador. Como escreveu o fotógrafo Ansel Adams:

> *Só com esforço se pode forçar a câmara a mentir: basicamente é um meio honesto; portanto, o fotógrafo tem muito mais probabilidades de abordar a natureza com um espírito inquisitivo, de comunhão, do que com a impertinente arrogância dos autodenominados "artistas". E a visão contemporânea, a nova vida, baseia-se numa honesta abordagem de todos os problemas, sejam eles de natureza moral ou subterfúgios e charlatanices de toda a espécie devem ser e serão erradicadas* (1985).

Nestas páginas fica ainda atestado que o papel marcadamente humano da génese jornalística impede os repórteres de serem neutros perante realidades que chocam e precisam de ser denunciadas, função que é considerada pelos fotógrafos a principal missão do jornalismo e um dos valores-notícia mais relevantes na construção simbólica da realidade. Nestes casos, os autores acreditam que a sua capacidade crítica e interpretativa só pode contribuir para enfatizar a mensagem da imagem, para a afirmação da identidade jornalística do título ou agência onde se insere, mas também para a construção da realidade social e democrática, bem como para conduzir à defesa dos direitos humanos, em palcos que são ameaçados por sistemas políticos totalitários, como aconteceu nos ataques da Rússia à Ucrânia, ou em catástrofes naturais onde urge a ajuda da comunidade internacional. Dependendo da natureza do acontecimento ou da realidade que reporta, a capacidade de escolha e a bagagem cultural do fotógrafo tornam-se fundamentais para a estrutura informativa do jornal e para a representação verosímil do visível.

Em 40 anos de imprensa, muitas mudanças se verificaram no perfil do repórter fotográfico, mas a fotografia só foi livre de exercer o seu papel informativo seguindo padrões de rigor jornalístico quando houve diretores ou editores que confiaram à secção fotográfica ou ao próprio fotógrafo autonomia decisora imprescindível à criação e produção jornalística. Na convicção da maioria dos fotógrafos entrevistados, esse momento aconteceu entre os anos 1980 e 1990, quando uma nova geração de fotógrafos chegou aos jornais, com uma sólida formação técnica, muito atenta aos pormenores estéticos e à conceptualidade da imagem

em contexto da informação. Estes jovens profissionais tiveram como editores alguns dos fotógrafos que se destacaram nas redações nacionais, entre as décadas de 70 e 80 do século passado. Graças a esta simbiose de genealogias etárias e estilísticas distintas, a fotografia conquistou uma capacidade reivindicativa nunca antes atingida na imprensa nacional, conseguindo igualar o estatuto dos fotógrafos ao dos redatores, da fotografia ao texto. Com a orientação dos repórteres de imagem seniores e muito experientes na edição fotográfica, sem preconceitos em assumir o seu ponto de vista político e social sobre a realidade portuguesa e internacional, absorveram os conceitos necessários à prática jornalística, potencializando a linguagem conotativa da imagem com o apuramento estético.

O Independente, o *Público* e o *Expresso*, por terem reunido uma equipa de jornalistas experientes com estagiários oriundos de cursos de Fotografia entretanto criados e por lhes ter sido dada abertura das direções para valorizarem a imagem, funcionaram como uma "estufa" favorável à germinação da mudança de paradigmas para a fotografia de imprensa. Em algumas das outras publicações nacionais, este cenário também se verificou, mas são fenómenos pontuais que apenas impuseram alterações transitórias, como aconteceu no *Diário de Notícias*.

Desafortunadamente para a fotografia de imprensa, os modelos que se julgavam instituídos, nestas redações, tornaram-se vulneráveis com a perda de poder de decisão da editoria de fotografia, desde o final dos anos 1990 até à atualidade. Os fotógrafos portugueses acreditam que a ausência, nas estruturas jornalísticas, deste grupo de jornalistas mais seniores, que foi afastado dos jornais nos últimos tempos, em consequência da crise económica que ditou a redução de custos e a dispensa dos profissionais mais bem remunerados e experientes, está a fragilizar a fotografia de imprensa e a sua função informativa, em favorecimento do seu carácter de ilustração. Os novos talentos também se queixam da falta de espaço editorial para mostrar o seu trabalho ou imporem mudanças de paradigma.

Os blogues dos autores, as galerias online dos jornais, os festivais de fotografia ou outras iniciativas de natureza similar, a publicação de livros de autor, as exposições, os *sites* dos coletivos de fotógrafos tornaram-se, cada vez mais, os suportes de divulgação das narrativas fotográficas

socialmente comprometidas e que assim se ausentam dos jornais e revistas em papel para regressarem ao seu berço de origem: as galerias e os livros.

Tem havido um desinvestimento e afastamento da fotografia documental da imprensa, o que contraria a qualidade atingida pelos fotógrafos portugueses das novas gerações e são os próprios profissionais seniores a admitirem existir uma disparidade entre a qualidade profissional dos fotógrafos de hoje e a falta de espaço para publicarem o seu trabalho, em contexto de imprensa. Foram apontados vários exemplos de trabalhos que ficaram por publicar na imprensa nacional e que, mais tarde, surgiram em destaque em títulos estrangeiros, como o *The New York Times,* ou são distinguidos nos festivais dedicados à fotografia documental e ao fotojornalismo, como *Os Iraquianos*, de António Pedrosa.

Os fotógrafos consideram que, nos últimos 20 anos, a fotografia nacional de imprensa se transformou no retrato do Portugal sentado, foi despojada da missão documental e do compromisso com as causas sociais para ficar reclusa dos interesses institucionais. O aparecimento do registo eletrónico e a aparente facilidade em tirar fotografias são apontados como tendo criado um ambiente favorável a que a editoria de fotografia fosse o primeiro alvo das decisões de contenção de custos. O digital é mais rápido, económico, imediato e ecológico, mas despertou velhos fantasmas que pairavam na imprensa e no estatuto do fotógrafo desde os idos anos do Estado Novo. As preocupações de Céu Guarda são partilhadas pela maioria dos fotógrafos: «O aparecimento do digital democratizou a fotografia. Por um lado, toda a gente pode fotografar e pôr o dedo no botão. Por outro, retirou a mais-valia ao fotógrafo. Como se acha que é fácil, pensa-se que não vale a pena pagar a um profissional para fazer a mesma coisa, pensando que faz tão bem como o fotógrafo.»

A partir do momento que os órgãos decisores optam por delegar a imagem jornalística do jornal a amadores ou permitem que o espaço da fotografia profissional seja partilhado, por rotina, com imagens captadas pelo telemóvel dos "jornalistas-cidadãos" ou iniciados sem experiência apenas salvaguardados pela facilidade do registo eletrónico, que aceitam que a grande reportagem e os ensaios documentais se ausentem das páginas dos jornais estão, na maior parte das vezes, a comprometer a

credibilidade jornalística e a confiança do leitor que ainda resiste, o papel da linguagem icónica como elemento fulcral na triangulação de qualquer peça de natureza informativa e, no extremo, o seu próprio lugar no panorama da comunicação social portuguesa.

Os fotógrafos acreditam que a solução para a produção fotográfica em contexto de imprensa só pode ser encontrada se a fotografia voltar a ser autónoma, elemento essencial do jornalismo de investigação e valorizada na sua missão de documentar o país social e cultural, recuperando o compromisso de prestar serviço público, adotando novos paradigmas, mas sem abandonar os valores humanos que estiveram na génese da narrativa visual, mesmo que esta viragem aconteça nos novos suportes mediáticos ainda em aperfeiçoamento. Pela sua complexidade e natureza inesgotável, a fotografia tem, por isso, de continuar a suscitar reflexões que contribuam para perceber a sua condição na imprensa nos tempos indefinidos em que vivemos e nas experiências que se aproximam.

Referências bibliográficas

ADAMS, Ansel

——. (1948). *The Camera and Lens: The Creative Approach*, «The Ansel Adams Photography, Book 1», Mill Valley: Trustees of the Ansel Adams Publishing Rights, 1980.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de

——. *Imagem da Fotografia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

——. *O Plano da Imagem*, Lisboa: Assírio& Alvim, 1996.

ALVÃO, Domingos, *Fotografia Alvão-Clichés do Porto*: 1902-2002, Porto: Edição Fotografia Alvão, 2002.

ALVES, Jorge Fernandes, "Casa Fotografia Moraes – A Modernidade Fotográfica na Obra dos Cunha Moraes", dissertação de mestrado em História Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

AMAR, Pierre-Jean

——. (1993). *História da Fotografia* (2001), trad. Vítor Silva Col. «Arte & Comunicação», Lisboa: Edições 70, 2001.

——. *Le Photojournalisme,* Paris: Nathan Université, 2000.

AMADO, Miguel (org.)

——. *Extensão do Olhar – Uma Antologia Visual da Fotografia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

——. *Fotógrafos Portugueses do Pós-Guerra – Obras da Colecção da Fundação PMLJ*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

António Novaes, 1903-1911, catálogo do Arquivo Fotográfico Municipal, Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

ARCARI, António (1980). *A Fotografia – As Formas, os Objectos, o Homem*, trad. J.J. Soares da Costa, Lisboa: Edições 70, 2001.

ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, 4.ªedição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenlkian, 2011.

ASSOCIATED PRESS – *The Association Press Photojournalism Stylebook, The News Photographer's Bible*. New York: Associated Press, 1994.

AUMONT, Jacques (1990). *A Imagem*, trad. Marcelo Félix, Col. «Mimésis – Artes e Espectáculos», Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BAEZA, Pepe (2001). *Por Una Función Crítica de la Fotografía de Prensa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BAPTISTA, Carla. *Apogeu, Morte e Ressurreição da Política nos Jornais Portugueses – Do Século XIX ao Marcelismo*, Lisboa: Escritório Editora, 2012.

BAPTISTA, Paulo Artur Ribeiro. *A Casa Biel e as suas Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*, col. Teses, Lisboa: Colibri-Estudos de Arte Contemporânea-Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

BARDIN, Laurence (1977). *Análise de Conteúdo*, trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro, Lisboa: Edições 70, 2009.

BARTHES, Roland.

——. (1966) *Crítica e Verdade*, col. Signos, trad. Madalena da Cruz Ferreira, Lisboa: Edições 70, 1997.

——. *Le Message Photographique*, Communications, n.º 1, Paris: Le Seuil, 1961.

——. *Le Rhétorique de L'Image*, Communications, n.º 4, 1964.

——. (1982). *O Óbvio e o Obtuso*, trad. Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, 2009.

——. (1989). *A Câmara Clara*, trad. Vítor Silva, Col. «Arte & Comunicação», Lisboa: Edições 70, 2001.

BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres completes-Les public moderne et la Photographie*, Michel Lévy Frères, Paris: Libraires Éditeurs, 1968.

——. (1968) *O Público Moderno e a Fotografia*, in *A Invenção da Modernidade (sobre Arte, Literatura e Música)*, trad. Pedro Tamen, col. Clássicos, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

BAURET, Gabriel (1992). A *Fotografia-História, Estilos, Tendências, Aplicações*, trad. J. Espadeiro Martins, Col. «Arte & Comunicação», Lisboa: Edições 70, 2006.

BAZIN, André (1945). *Ontologia da Imagem*, *in* "Qu'est-ce que le Cinema", Paris: Ed. du Cerf, 1975.

BERGER, John (1972). *Modos de Ver*, trad. Ana Maria Alves, col. Arte & Comunicação, Lisboa: Edições 70, 2001.

BENJAMIN, Walter.

——. (1931). *Pequena História da Fotografia*, *in* "A Modernidade", trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

——. (1936). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, *in* "Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política", introdução de T. W. Adorno, trad. António Pinheiro Guimarães, Lisboa: Relógio D' Água, 1992.

Joshua Benoliel, Repórter Parlamentar, Lisboa: Assembleia da República, 1985.

Joshua Benoliel: 1873-1932 Repórter Fotográfico, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Pelouro da Cultura, 2005.

BERGSON, Henri

——. (1939) *Matéria e Memória-Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*, trad. Paulo Neves, 2.ªedição, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

——. (1958) *Memória e Vida*-Textos escolhidos por Gilles Deleuze, trad. Claudia Berliner, 1.ªedição, São Paulo: Martins Fontes 2006.

BOURDIEU Pierre.

——. *Un Art Moyen, Essai Sur les Usages Sociaux de la Photographie*, Éditions Minuit, Paris, 1965.

——. (1965). *Photography-A Middle-Brown Art*, trad. Inglesa Shaun Whiteside, Cambridge: Polity Press, 1990.

BURKE, Peter (2001). *Visto y No Visto-El uso de la Imagen como documento histórico*, trad. espanhol, Teófilo de Lozoya, Barcelona: Diagonal, 2005.

CALADO, Jorge. *Ingenuidades*: *Fotografia e Engenharia 1846-2006*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

CARTIER-BRESSON, Henri. *L'Imaginaire d'Aprés Nature*, Paris: Fata Morgana, 1996.

CASTELLO-LOPES, Gérald. *Insignificâncias*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro de Arte Moderna, 1986.

CORREIA, Fernando, e BAPTISTA, Carla. *Memórias Vivas do Jornalismo*, Lisboa: Caminho, 2010.

CRESPO, Nuno. «Imagem, Percepção e Expressão – A Estética de Wittgenstein», tese de Doutoramento, Departamento de Filosofia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa, 2008.

CRUZ, Maria Teresa. *Da vida das Imagens*, *in Imagem e Vida – Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º31, Lisboa: Relógio d'Agua, fevereiro de 2003.

CUNHA, Alfredo.

——. *O 25 de Abril de 1974 – 76 Fotografias e um Retrato*, Lisboa: Contexto, 1994.

——. *Naquele Tempo*, Lisboa: Contexto, 1995.

DAHER, Maria Del Carmen, ROCHA, Décio, e SANT'ANNA, Vera Lúcia de Albuquerque, *A Entrevista em Situação de Pesquisa Académica: Reflexões numa Perspetiva Discursiva,* revista Polifonia n.º8, *Cuiabá: EdUFMT*, 2004.

DEBRAY, Régis (1992), *Vida y Muerte de la Imagen-Historia de la Mirada en Occidente*, trad. Ramón Hervás, Col. Paidós Comunicación, Barcelona: Paidós, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento*, Seminário "Dizer o Acontecimento, É Possível?", Centro Canadiano de Arquitetura, 1 de Abril de 1977, in http://www.jacquesderrida.com.ar/.

DELEUZE, Gilles. *L'Image Mouvement*, Paris: Minuit, 1983.

DUBOIS, Philippe (1992). *O Acto Fotográfico*, col. Comunicação & Linguagens, trad. Edmundo Cordeiro, Lisboa: Veja, 1992.

ECO, Umberto (1932). *A Estrutura Ausente*, tra. Pérola de Carvalho, col. Estudos, 7.ªedição, São Paulo: Perspetiva, 2005.

Estatutos da Sociedade Portuguesa de Photographia, Lisboa, 1907.

Estatutos do Grémio Nacional de Indústrias de Fotografia, Lisboa, 24 de Setembro de 1963.

FATORELLI, Antonio (1998). *A Fotografia e o Virtual*, *in* «Cinemais» n°13. Setembro/Outubro 1998.

FLORES, Victor, *A Imagem Técnica e as suas Crenças-A Confiança Visual na Era Digital*, col. Comunicação & Linguagens, Lisboa: Veja, 2012.

FONTCUBERTA, Joan

——. (1997). *El Beso de Judas, Fotografia y Verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

——. *Indiferencias Fotográficas y Ética de la Imagen Periódística*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

FLUSSER, Vilém (1984). *Ensaio Sobre a Fotografia – Para uma Filosofia da Técnica*, trad. Col. Mediações – Comunicação e Cultura, Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

FONER, Philip S. *The Spanish-Cuban-American War and the Birth of American Imperialism*, New York: Monthly Review Press, 1972.

FOUCAULT, Michel (1969)

——. *The Archaeology of Knowledge*, trad. inglês, A.M. Sheridan Smith, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002.

——. *A Ordem do Discurso* (1970), Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

FRADE, Pedro Miguel. *Figuras de Espanto-A Fotografia Antes da sua Cultura*, Porto: Asa, 1992.

FRANK, Robert, *The Americans*, New York: Grove Press, 1959.

FREUND, Gisèle (1974). *Fotografia e Sociedade,* trad. Pedro Miguel Frade, col. Comunicação & Linguagens, Lisboa: Veja, 2010.

GAGEIRO, Eduardo.

——. *Revelações*, Porto: Imprensa Portuguesa, 1995.

——. *30 Anos de Esperança (s),* Loures: Museu e Câmara Municipal de Loures, 2004.

HEIDDEGER, Martin (1977). *Caminhos da Floresta*, trad. Projecto de investigação Heidegger em Português. Investigação e tradução da obra de Martin Heidegger, 2.ªedição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

HUBERMAN, Didi, Georges (2003). *Imágenes Pese a Todo-Memória Visual del Holocausto*, col. Biblioteca del Presente, Barcelona: Paidós, 2004.

GIL, Carlos. *Carlos Gil, Um Fotógrafo na Revolução*, Lisboa: Caminho, 2004.

GIL, Isabel Capeloa, *Literacia Visual – Estudos sobre a Inquietude das Imagens*, Col. Arte & Comunicação, Lisboa: Edições 70, 2011.

GODINHO, Jacinto.

——. "Genealogias da Reportagem-Do Conceito de Reportagem ao Caso Grande Reportagem, programa RTP (1981-1984)", tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa-Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2004.

——. *As Origens da Reportagem-Imprensa*, col. Media e Jornalismo, Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

——. As *Origens da Reportagem-Televisão,* col. Media e Jornalismo, Lisboa: Livros Horizonte, 2011.

GRIFFITHS, Jones Philip (1971). *Vietnam Inc.*, Londres: Phaidon, 2001.

GUSTAVSON, Todd e HOUSE, George Eastman. *Camera: A History of Photography from Daguerreotype to Digital*, New York: Sterling Publishing, 2009.

The History of European Photography (The), Volume 1: 1900-1938, Bratislava: Central European House of Photography, 2010.

GUERIN, Michel. *Profession Photoreporter*, Paris: Centre G. Pompidou/Gallimard, 1988.

HICKS, Wilson. *Words and Pictures: An Introduction to Photojournalism*, New York: Harper, 1952.

HILL, Manuela Magalhães. e HILL, Andrew (2000). *Investigação por Questionário*, Lisboa: Edições Sílabo, 2002.

HUSSERL, Edmund (1907), *A Ideia da Fenomenologia*, Lisboa: Edições 70, 1989.

HUSSERL, Edmund (1929), *Investigaciones Lógicas* I, trad. Manuel G. Morente e José Gaos, col. Filosofía y Pensamento, Madrid: Alianza Editorial, 2006.

JEFFREY Ian, KOZLOFF, Max. *How to Read a Photograph: Understanding, Interpreting and Enjoying the Great Photographers*, Londres: Thames & Hudson, 2008.

JOLY, Martine

——. (1994). *A Imagem e a sua Interpretação*, trad. José Francisco Espadeiro Martins, col. Arte & Comunicação, Lisboa: Edições 70, 2005.

—. (1994). *Introdução à Análise da Imagem*, trad. José Eduardo Rodil, col. Arte & Comunicação, Lisboa: Edições 70, 2002.

—. (1994). *A Imagem e os Signos*, trad. Laura Carmo Costa, col. Arte & Comunicação, Lisboa: Edições 70, 2005.

KLEIN, William. *New York 1954.55*, Paris: Marval, 1997.

KOBRE, Kenneth, e BRILL, Betsy. *Photojournalism. The Professional Approach*. 4.ªedicion, Boston: Focal Press, 2000.

KRAUSS, Rosalind (1990). *O Fotográfico*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

LACAN, Jacques (1954-1955), *Le Seminaire Livre II-Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Éditions du Seul, Paris, 1978.

LESTER, Paul Martine.

—. *Images that Injure. Pictoral Stereotypes in the Media*, Westport: Praeger, 1986.

—. *The Ethics of Photojournalism*, Durham: National Press Photographers Association, 1990.

—. *Visual Communication. Images with Messages*, New York: Wadsworth Publishing Company, 1995.

LIMA, Marinús Pires. *Inquérito Sociológico – Problemas de Metodologia*, Lisboa, Editorial Presença, 1995.

LAVOIE, Vincent. *Le fardeau de mots, le choc des potos: lécriture photojournalistique ou la préséance de l'image sur le texte*, *in* Protée, vol. 36, n.º3, 2008, p.89-97. Artigo disponível em http://id.erudit.org/iderudit/019637ar.

LEDO, Margarita. *Documentalismo Fotográfico – Éxodos e Identidad,* Col. Signo e Imagen, Madrid: Cátegra, 1998.

LEMOS, Mário Matos, e RAMIRES, Alexandre. *O Primeiro Fotógrafo Português-José Henriques de Mello-Guiné: Campanhas de 1907-1908*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

LOCKE, John (1690). *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, Vol. I, trad. Eduardo Abranches de Soveral, 4.ªedição, Lisboa: Fundação Calouste GulbenKian, 2010.

Livro de Estilo de Prontuário da Lusa, Lisboa: Lusa Agência de Informação, 1992.

Livro de Estilo, 1.ªedição, Lisboa: *Público*, Comunicação Social, SA, 1998.

15 Anos de Fotografia, Lisboa, jornal *Público*, 2005.

LUGON, Olivier. *Le Style Documentaire: d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris: Macula, 2001.

MAH, Sérgio. *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003.

Manual do Cidadão Aurélio da Paz dos Reis, Porto: Centro Português de Fotografia, 1998.

MARIN, Louis. *Des Pouvoirs de L'Image*, Paris: Seuil, 1993.

MARINOVICH. Greg e SILVA, João. *The Bang Bang Club –Snapshots from a Hidden War*, New York: Basic Book, 2000.

MARCOS, Luís Humberto (coord.), *O Fotojornalismo Hoje-Exposição Comemorativa dos 150 Anos da Fotografia*, Porto: Centro de Formação de Jornalistas, 1989.

MARIEN, Mary Warner (2002). *Photography: A Cultural History*, Londres: Laurence King Publishing, 2006.

MCLUHAN, Marshall (1964). *Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem*, Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

MEDEIROS, Margarida

——. (2010). *Fotografia e Verdade: uma História de Fantasmas,* Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

——. *Fotografia (s)*, Lisboa: Relógio de Água, 2008.

——. *Fotografia e Narcisismo-o Auto-Retrato Contemporâneo,* Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

MESQUITA, Mário

——. *O Quarto Equívoco-O Poder dos Media na Sociedade Contemporânea*, Coimbra: MinervaCoimbra, 2004.

——. *O Estranho Dever do Cepticismo*, Lisboa: Tinta-da-China, 2013.

MIRANDA, Cristina Galvão Mateus Miranda, «O Jornalismo em Portugal. Elementos para a Arqueologia de uma Profissão (1865-1925)», Tese de Doutoramento em História da Cultura Moderna e Contemporânea, Universidade de Évora, Évora, 2005.

MITCHELL, W.J.Thomas

——. *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago, 1986.

——. *What do Pictures Want? – The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago, 2005.

PALLA, Victor e MARTINS, Costa. *Lisboa Cidade Triste e Alegre*, Lisboa: Pierre von Kleist editions, 2015.

PEDRO, Emilia Ribeiro. *Análise Crítica do Discurso: uma Perspectiva Sócio-Política e Funcional*, Lisboa: Caminho, 1998.

PLATÃO, *A República*, Trad. Maria Helena da Rocha Pereira, 13.ªedição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

PLEDGE, Robert. *World Press Photo. 30 Años de Fotoperiodismo Internacional*, México: Museu Rufino Tamayo/Consejo Nacional para la Cultura e las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989.

Prémio Fotojornalismo 2010-Estação Imagem Mora, 1.ªedição, 2010.

QUINTERO, Alejandro Pizarroso, e RODRÍGUEZ, Alberto Pena (1996). *História do Jornalismo Português* – Capítulo 8, *in História da Imprensa*, trad. Fernanda Soares e Paulo Pisco, Lisboa: Planeta Editora, 1996.

RANGEL, João Adriano Fernando. «A Imagem Documental na Construção de uma Memória Cultural Futura», Tese de Doutoramento em Design de Comunicação, Departamento de Design, Faculdade de Belas-Artes, Universidade do Porto, 2009.

REBELO, José (coord.), *Ser Jornalista em Portugal*, Lisboa: Gradiva, 2012.

ROSENBLUM, Naomi. *Une Histoire Mondiale de la Photographie*, Paris-New York-Londres: Abbeville Press, 1992.

ROTHSTEIN, Arthur

——. *Photojournalism-Pictures for Magazines and Newspapers, Amphoto, New York: American Photographic Book Publishing*, 1956.

——. *Words and Pictures, New York:* Amphoto, American Photographic Book Publishing co., 1956.

RICOUER, Paul (2000), *Teoria da Interpretação*, Lisboa: Edições 70.

RITCHIN, Fred. *Magnum Photos*, Londres: Thames & Hudson, 2008.

ROBIN, Marie Monique e outros. *100 Fotos do Século – Grandes Momentos Históricos*, Evergreen, 1999.

ROTH, Mitchell P., *Historical Dictionary of War*, Greenwood Publishing Group, 1997.

ROUILLÉ, André. *La Photographie: Entre Document et Art Contemporain*, Col. Folio Essais, Paris: Gallimard, 2005.

SALGADO, Sebastião, *Um Fotógrafo em Abril*, Caminho: Lisboa, 1999.

SCHAFFER, Jean-Marie. *La Imagen Precaria del Dispositivo Fotográfico*, Madrid: Cátedra, 1990.

SENA, António

——. *Uma História de Fotografia*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda e Comissariado para a Europália 91, 1991.

——. *História da Imagem Fotográfica em Portugal. 1839-1997*, Porto: Porto Editora, 1998.

SERÉN, Maria do Carmo. *A Fotografia em Portugal*, in col. Arte Portuguesa, Lisboa: Ubu Editores, S.A., 2009.

SILVA, Luísa. «O Estado Actual do Fotojornalismo Português: o Impacto dos Processos de Convergência e de Digitalização», Mestrado em Ciências da Comunicação-Cultura, Património e Ciência, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2010.

SOBREIRA, Rosa Maria. *Os Jornalistas Portugueses 1933-1974 – Uma Profissão em Construção*, 1.ªedição, Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

SILVA, Augusto Santos, e PINTO, José Madureira Pinto (1986). *Metodologia das Ciências Sociais*, Col. «Biblioteca das Ciências do Homem», Lisboa: Edições Afrontamento, 2001.

SOJO, Carlos Abreu. *Los Géneros Periodísticos Fotográficos*, col. Libros de Comunicación Global, Barcelona: Editorial CIMS, 1998.

SMITH, W. Eugene e SMITH, Aileen M. *Minamata: The Story of the Poisoning of a City, and the People who Choose to Carry the Burden of Courage Hardcover,* London: Chatto & Windus Ltd, 1975.

SMITH, W. Eugene. *The Big Book,* Austin: University of Texas Press, 2013.

SONTAG, Susan

—— (1977). *Ensaios sobre Fotografia*, trad. José Afonso Furtado Lisboa: 2012.

——. *Olhando o Sofrimento dos Outros*, Lisboa: Gótica, 2003.

SOUGEZ, M.L (1996). *História da Fotografia*, trad. Lourenço Pereira, Lisboa: Dina Livros, 2001.

SOUSA, Jorge Pedro

——. *Fotojornalismo – Fotografia, Técnicas, Fotojornalismo, Estudo e Ensino*, Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1994.

——. *Fotojornalismo Performativo – O Serviço de Fotonotícia da Agência Lusa de Informação*, Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1997.

——. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

——. *Fotojornalismo – Uma Introdução à História, às Técnicas e à Linguagem da Fotografia na Imprensa*, Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2001.

——. *Forças por Trás da Câmara – Uma Perspectiva sobre a História do Fotojornalismo das Origens ao Final do Século XX*, Coimbra: Editora Minerva, 2004.

STEICHEN, Edward, e SANDBURG, Carl. *The Family of Man*, New York: The Museum of Modern Art, 2002.

SUSPERREGUI, Jose Manuel, *Fundamentos de la Fotografia*, Viscaia: Universidad del Pais Vasco, 1988.

TAGG, John (1998). *El Peso de la Representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa: Caminho, 2013.

THEZY (de) Marie. *La Photographie Humaniste: 1930-1960, Histoire d'un Mouvement en France*, Paris: Contrejour, 1992.

TRACHTEMBERG, Alan. *Reading American Photographs. Images as History: Mathew Brady to Walker Evans*, Nova Iorque: Hill and Wan, 1996.

TRACHTENBERG, Alan (org.), *Ensaios sobre Fotografia-de Niépce a Krauss*, trad. Luís Leitão, Manuela Gomes e João Barrento, Lisboa: Orfeu Negro, 1.ª edição, 2013.

VICENTE, António Pedro

——. *Os Primeiros 75 Anos da Fotografia em Portugal*, in História de Portugal (dir. João Mecina, Lisboa: Ediclube, 1993.

——. *Arnaldo Garcez, um Repórter Fotográfico na I Grande Guerra*, Porto: Centro Português de Fotografia, 2000.

VILCHES, Lorenzo.

——. *Teoria de la Imagen Periodística*, Barcelona: Paidós, 1987.

——. *La Lectura de la Imagen*, Barcelona: Paidós, 1995.

WAHLBERG, Malin. *Documentary Time – Film and Phenomenology*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

WHITING, J.R. *Photography is a Language, New York: Ziff-Davis Publishing Company*, 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico – Investigações Filosóficas*, trad. M.S. Lourenço, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 5.ª edição, 2011.

World Press Photo.30 Años de Fotoperiodismo Internacional, México: Consejo Nacional para la Cultura e las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989.

WOLTON, Dominique. *E Depois da Internet?*, trad. Rui Miguel Carvalhinho Branco, Lisboa: Difel, 2000.

YAPP, Nick, e HOPKINSON, Amanda (1995). *150 Years of Photo Journalism – 150 Jahre Photojournalismus Ans de Photos de Presse, Part I e II*, The Hulton Deutsh Collection, Köln: Köneman, 2003.

ZELIZER, Barbie.

——. *Covering the Body: The Kennedy Assassination, the Media and the Shaping of Collective Memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

——. *About to Die: How News Images Move the Public*, New York: Oxford University Press, 2010.

Artigos:

Diário de Notícias, 16 de janeiro de 2004.

FONSECA, Patrícia, «A Pioneira Flama», revista *Jornalismo e Jornalistas (JJ),* jul./set. de 2007.

«Fotografia – "A Mala Mexicana" é tanto de Capa como de 'Chim' e de Taro», *Público*, (23-05-2009).

GONÇALVES, Maria Lúcia Pereira, *Fotojornalismo: entre a Opacidade e a Transparência*, in revista *Discursos Fotográficos* n.º13, julho/dezembro de 2012.

GOLDSMITH, Artur (2007). «The Photographer as a God», revista *Popular Photography*.

LOPES, António, «História da Fotografia em Portugal», Foto n.º1, (83-86-1995).

«O Fotojornalismo Não Pode Mudar o Mundo, mas Pode Pôr o Alentejo no Mapa» – Entrevista a Ayperi Karabuda Ecer, vice-presidente de fotografia na agência Reuters e presidente do júri no World Press Photo 2010, *Público* (24-4-2010).

O Independente: Número 0, "Press Troika"- Maio de 1988, (20-05-1989), (10-08-1990), (20-07-1990), (31-08-1990), (07-09-1990) e (21-09-1990).

MEDEIROS, Margarida. «Nos Limites da Imagem Fotográfica», *Público* (19-7-2005).

MEDEIROS, Margarida. «Ficção e Controlo dos Objectos», *Revista de Comunicação e Linguagens* N.º32 (245-252-2003).

MEDEIROS, Margarida. «(Re) Visitar a Fotografia Portuguesa», *Público* (13-4-2002).

MEDEIROS, Margarida. «O Fotógrafo do Outro Lado do Espelho», *City* (17-1-1999), 82 – 87.

"Público perde quatro editores", *Expresso* (30-06-2001).

REIS, José, «O Tempo em Heidegger», in *Revista Filosófica de Coimbra* – n.º28, 2005

«Portfólio», *Courrier Internacional*, edição de Julho de 2004.

Revista *Comunicação & Linguagens n.º31*, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, *Imagem e Vida*, org. José Gil e Maria Teresa Cruz.

Revista *Comunicação & Linguagens n.º39*, Junho de 2008, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, *Fotografia (s)*, org. Margarida Medeiros.

Revista *Media & Jornalismo* n.º20, Centro de Estudos de Estudos de Investigação Media & Jornalismo, 2012.

Revista *Discursos Fotográficos*, N.º13, Curso de Especialização em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico, 2012.
Revista Litteraria, março de 1839.
O Século, Número Programa, 15 de dezembro de 1880.
«O Fotojornalismo num Momento de Viragem-Mudar o Olhar», Revista Única, jornal *Expresso* (19-05-2001).
«O Funeral da Sra. Fotografia», Revista Única, jornal *Expresso* (21-04-2001).
O Panorama-Jornal Litterrario e Instructivo, 16 de fevereiro e 13 de março de 1839.
«Entre a Água e o Ódio», *Visão* (28-04-2011).
«Luana É Capa de Revista e Isso já Mudou a sua vida», P2, jornal *Público* (24-6-2011).
«Uma Viagem com Vista para as Contradições da Crise», Ípsilon, *Público* (7-10-2011).
SERÉN, Maria do Carmo. *A Doença de Viajar-Portugal no Roteiro das Excursões Fotográficas dos Anos 60 do Século XIX*, CEM Cultura, Espaço & Memória N.º 1: Revista do CITCEM, 2011.
TAVARES, Emília, «"Disparando" a Revolução», *P2*, jornal *Público*, 23 de Agosto de 2010.

Referências eletrónicas:

http://www.abebooks.com/products/isbn/087070527X
http://www.afpexpofoto.eu/
http://alfredocunha.no.sapo.pt
http://www.americansuburbx.com/2012/02/posts-2.html
http://www.aphotoeditor.com/
http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/ Arquivo Municipal de Lisboa- Núcleo
https://archive.4seephoto.com/index
http://www.artic.edu/
http:// www.artecapital.pt
http://artephotographica.blogspot.com/2011/07/i.html
http://artblart.wordpress.com/2010/01/10/exhibition-rene-burri-a -retrospective -at-flo-peters-gallery-hamburg/
http://www.bjp-online.com/
http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/feature/2133918/ post-processing-digital-age-photojournalists-10b-photography
http://www.bocc.ubi.pt/

http://www.boston.com/bigpicture/2011/03/holi_festival_of_colors.html
http://brunorascao.blogspot.com/
http://deslivresetdesphotos.blog.lemonde.fr/2009/09/25/patrick-zachmann-ma-proche-banlieue/
http://www.espoliofotograficoportugues.pt/
http://euelaeaescrita.blogspot.com/2010/07/devolucao-do-premio-aicamc-por-paulo.html
http://www.facebook.com/video/video.php?v=1053535118222 (entrevista a Adelino Meireles)
http://fotoclubef508.wordpress.com
http://www.fotoclubef508.com/blog/?p=22520
http://www.fotodigital-online.com
http://fotospress.blogspot.com
http://galeriarv.ruivelindro.com/#galeria
http://historia-dos-tempos.blogspot.pt
http://www.museedelaphoto.fr/
http://off-lusa.blogspot.com/ (blogue dos fotógrafos da Lusa)
http://www.omanancialdanoite.com/fotografia
http://www.pontosdevista.net/exposg.php
http://www.publico.es/culturas/237084/capa-y-taro-vuelven-a-barcelona
http://tudodefotografia.blogspot.com/
http://www.youtube.com/watch?v=T_Dx9LjnQOY&feature=share&fb_source=message
http://www.youtube.com/watch?v=OVZe4rQKcls-sobre o fotógrafo Don Mccullin
http://www.youtube.com/watch?v=hD8ZrgYfnj4
http://www.uff.br/grecos/tesesedissertageralsilvana.htm (lista de teses realizadas no Brasil sobre fotojornalismo)
http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz08.html
http://5500k.org/

Filmografia:

Documentário *The Mexican Suitcase,* Realização: Trisha Ziff, 2011.
Documentário *A Revolução de Abril no Olhar de Carlos Gil*, Fundação Mário Soares, Produção e Realização: Ivan Dias, 2010.
Documentário *Henri Cartier-Bresson: Point d'Interrogation*, realização: Sarah Moon, Take Five, Paris, 1994.

Documentário *The Many Lives of William Klein*, Realização: Richard Bright, BBC, 2012.

Olho de Vidro, realização: António Sena e Margarida Gil, Produção RTP, 1982.

War Photographer, 2001, Realização: Christian Frei.

Documentário *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, realização: João Trabulo, 2022.

Documentário *A Janela da Alma*, realização de João Jardim e Walter Carvalho, 2007.

Glossário

Abertura de diafragma ou valor *f* – Todas as objetivas possuem um sistema similar à pupila do olho humano. O tamanho é variável e ajustado pelo tamanho e controlo do valor *f*. A abertura de diafragma determina quantidade de luz que entra através da objetiva e que irá ser projetada no sensor ou sensibilizar o filme. A maior abertura de diafragma possível será *f*1, mas as objetivas que permitam aberturas de *f*2.8 já são bastante luminosas. Por norma, a abertura de diafragma mais fechada no digital e na qual menos quantidade de luz é de *f*22 a *f*28, mas no analógico chegaria aos *f*64.

Composição – A composição refere-se à distribuição, no visor da câmara de fotografar, dos elementos que constituem a imagem. Uma vez que a composição altera toda a leitura da imagem, uma má composição resulta sempre numa fotografia desinteressante. Consequentemente, é importante saber "arrumar" os elementos que constituem a fotografia, tendo presente a noção que a câmara não é seletiva, mas sim o nosso olhar.

Enquadramento – É a seleção do fotógrafo sobre aquilo que vai incluir na fotografia e pretende mostrar de determinado acontecimento ou assunto.

Exposição automática – Modo de operação em que a câmara ajusta automaticamente a abertura, a velocidade do obturador para produzir uma exposição correta.

Exposição manual – modo não-automático de operação da câmara, em que o fotógrafo determina a abertura de diafragma e velocidade do

obturador para obter uma exposição em função das condições de luz e do efeito fotográfico pretendido.

Focagem seletiva – quando o fotógrafo apenas foca uma das partes da ação e desfoca a restante imagem. O foco pode estar no primeiro plano e o fundo ficar desfocado ou, ao contrário.

Grandes-angulares – objetivas com distâncias focais entre 24 e os 35 mm. O ângulo de visão é muito superior aos 45.º. Pelo que são indicadas para fotografar áreas muito extensas, como uma paisagem ou qualquer plano de grandes ângulos visuais. Oferecem uma maior profundidade de campo. Em certas situações, este tipo de objetivas pode criar ilusão ótica, provocando, por vezes, distorção em relação ao tamanho real e verdadeiro dos objetos, fazendo crer que estes se situam bem mais longe do que se encontram na realidade.

Objetivas standard/normal – Lentes com distâncias focais fixas que podem ir dos 35mm aos 55 milímetros. Atingem um ângulo de visão de médio alcance. Caracterizam-se pela pouca distorção, pela naturalidade da perspetiva e são muito luminosas. Estas objetivas estão classificadas como sendo as que apresentam uma visão mais próxima da realidade e do olho humano.

Ponto de fuga – Ponto localizado na linha do horizonte para onde todas as linhas convergem, quando vistas em perspetiva. Quando os raios luminosos passam pelo centro da pupila dão da realidade uma imagem que é uma projeção centralizada. Daí, nasce a ideia de ponto de fuga e perspetiva. Ao olhar uma paisagem imaginária, as linhas paralelas ao eixo de visão resultam, na imagem, numa família de linhas que convergem num ponto. Os elementos mais distantes do olho fornecem uma imagem mais próxima do eixo de visão.

Teleobjetiva: objetiva com distâncias focais superiores aos 60 milímetros, podendo chegar a 5200 mm. Capta detalhes longínquos. Como o seu ângulo de visão é mais estreito e a profundidade de campo reduzida, só é possível enquadrar uma pequena parte do que vemos. A teleobjetiva dá a impressão que os elementos se encontram mais próximos uns dos outros.

Amostra do universo de estudo – Lista de fotógrafos entrevistados

Jornais Diários

Público
Miguel Madeira, ex-editor de fotografia, na redação de Lisboa.
Paulo Ricca, fotógrafo do *Público* desde a fundação, em 1989, e editor de fotografia na redação Porto até novembro de 2012.
Adriano Miranda, ex-editor de fotografia e fotógrafo no jornal *Público* desde a sua fundação.
Daniel Rocha, no jornal *Público* desde a sua fundação.
Enric Vives-Rubio, fotógrafo do *Público* desde 2005 e até 2017.
Nelson Garrido, fotógrafo do jornal *Público* desde 1999.
Nuno Ferreira Santos, fotógrafo no *Público* desde 1993.
Paulo Pimenta, fotógrafo do *Público* desde 1996.
Rui Gaudêncio, fotógrafo do jornal *Público* desde 2000.
David Clifford, *freelancer, membro da 4See* e ex-jornalista do *Público* entre 1998 e 2007, onde assumiu as funções de editor de fotografia, na redação de Lisboa, entre 2005 e 2007.
Luís Ramos, ex-fotógrafo da ANOP, da Lusa, do *Expresso* e ex-editor do *Público* entre 1998 e 2001. Saiu do diário do grupo Sonae, em 2006.
Fernando Veludo, ex-editor de fotografia do *Público*, na redação do Porto; fundador da agência nFactos.
Luísa Ferreira, fotojornalista do *Público* durante sete anos e dois da Associated Press até 1998.
Dulce Fernandes, ex-fotógrafa do jornal *Público*. Deixou o fotojornalismo, em 2002.

Correio da Manhã
Francisco Paraíso, ex-coordenador fotográfico *Correio da Manhã* e *Record,* no grupo Cofina Media.
Tiago Sousa Dias, ex-fotógrafo do *Diário de Notícias* e atual fotógrafo do *Correio da Manhã*.
João Cortesão, coordenador de fotografia das revistas do *Correio da Manhã*.

Jornal i
Rodrigo Cabrita, ex-fotógrafo da Lusa e atual fotógrafo do *i*.
Filipe Casaca, ex-fotógrafo do *i*.

Jornais Semanários

Expresso
João Carlos Santos, coordenador de fotografia do *Expresso* e co-fundador da 4See.
Luiz Carvalho, ex-repórter fotográfico e ex-editor do departamento multimédia do *Expresso*; realizador do programa Fotografia Total, na TVI. Ex-professor de Fotojornalismo, na Universidade Autónoma de Lisboa e formador na área da fotografia.
Rui Ochoa, ex-diretor de fotografia do *Expresso*.
Alberto Frias, ex-editor de fotografia na agência Lusa, fotógrafo do *Expresso* e ex-coordenador de fotografia das publicações do grupo Impresa.
António Pedro Ferreira, repórter de fotografia do *Expresso*, desde os anos 1980.
Ana Baião, ex-fotógrafa do *Diário de Notícias*, *O Independente* e fotógrafa do *Expresso*.
Clara Azevedo, fotógrafa *freelancer* e ex-fotógrafa do *Expresso*.
Tiago Miranda, fotógrafo do *Expresso* e co-fundador da 4See Photographers.
Jorge Simão, fotógrafo do *Expresso* até 2013 e co-fundador da 4See Photographers.
Rui Duarte Silva, fotógrafo do *Expresso* na delegação do Porto.

O Independente
João Tabarra, ex-fotógrafo d'*O Independente*.
Pedro Loureiro, fotógrafo da revista *Ler*, ex-fotógrafo d'*O Independente*, ex-editor de fotografia da *Notícias Sábado* (*NS)*, ex-fotógrafo da *Grande Reportagem*, fundador e ex-membro da Kameraphoto.
Daniel Blaufuks, ex-fotógrafo d'*O Independente* e revista *K*.
Semanário
Paulo Alexandrino

Newsmagazines

Revista *Visão*
Luís Vasconcelos, ex-editor de fotografia d'*O Jornal*, fundador e ex-editor do jornal *Público*, ex-editor do *24 Horas* e editor de fotografia da revista *Visão* até início de 2008.
Gonçalo Rosa da Silva, ex-editor de fotografia da *Visão*.
José Carlos Carvalho, ex-fotógrafo do *Diário de Notícias* e fotógrafo da *Visão*.
Marcos Borga, ex-fotógrafo dos jornais *Tal & Qual* e *24 Horas* e fotógrafo da *Visão*.
Bruno Rascão, ex-fotógrafo do jornal *Público*, formador de Fotografia, no Cenjor, correspondente da revista *Visão,* em Espanha.
Eduardo Gageiro, colaborador da *Visão* e antigo fotógrafo do *Diário Popular*, editor de fotografia d'*O Século Ilustrado* e revista *Sábado*.

Revista *Sábado*
Guilherme Venâncio, ex-fotógrafo da ANOP, da Lusa e ex-editor de fotografia *Sábado*.
Alexandre Azevedo, ex-fotógrafo da revista *Focus* e fotógrafo da *Sábado*.

Focus
Jorge Firmino, ex-fotógrafo da extinta revista *Focus*. Fotógrafo do grupo Impala.

Agências de notícias

Lusa
Paulo Carriço, atual editor de fotografia e de multimédia da Lusa.
André Kosters, coordenador de fotografia da Lusa.
António Cotrim, fotógrafo da Lusa desde o início.
Manuel Almeida, fotógrafo da Lusa desde o início.
José Sena Goulão, fotógrafo da Lusa.
Mário Cruz, fotógrafo da Lusa.
Tiago Petinga, fotógrafo da Lusa.

Nuno Veiga, fotógrafo-colaborador da agência Lusa, na região do Alentejo.
Nuno André Ferreira, fotógrafo-colaborador da agência Lusa e do jornal *Correio da Manhã*, nas regiões da Beira Alta e Beira Baixa.

Agence France Press (AFP)
Francisco Leong, ex-repórter fotográfico da Agence France Press (AFP).
Patrícia de Melo Moreira, fotógrafa colaboradora da AFP e membro da 4See.

Reuters Portugal
José Manuel Ribeiro, repórter fotográfico fundador do jornal *Público*, em 1989, e na agência Lusa, em 1990. Em 1992, regressou ao *Público*. Antigo fotógrafo da Reuters.

Associated Press (AP)
Fernando Ricardo, fotógrafo da Associated Press durante onze anos.
Paulo Duarte, *freelancer* e colaborador da AP, no Porto.

Agências de fotografia

Global Imagens
Adelino Meireles, editor da Global Imagens.
Alfredo Cunha, editor de fotografia fundador do *Público*, onde esteve até 1997, e diretor da Global Imagens até 2012.
Leonel de Castro, repórter fotográfico do *Jornal de Notícias* e, posterior, Global Imagens.
Reinaldo Rodrigues, coordenador na Global Imagens, em Lisboa, e anterior editor da *Notícias Magazine* e ex-coordenador de fotografia das revistas do grupo Controlinveste.
Steven Governo, ex-colaborador na Associated Press, fotógrafo da Global Imagens.
José Carlos Pratas, ex-fotógrafo do *Tal & Qual*, ex-fotógrafo do *24 Horas* e da Global Imagens, em Lisboa.
Artur Machado, fotógrafo na redação do Porto da Global Imagens.

Paulo Jorge Magalhães, *freelancer* e colaborador da Global Imagens, em Braga.
Rui Coutinho, ex-editor de fotografia do *Diário de Notícias*.

4 See Photographers
Luís Filipe Catarino, ex-fotógrafo do *Diário de Notícias*, ex-editor da revista *Volta ao Mundo*, ex-fotógrafo do *Expresso* e fundador da 4 See Photographers.
Ricardo Meireles, fotógrafo *freelancer*, na região de Braga e Porto.
Tommaso Rada, *freelancer* na zona de Braga.
António Pedrosa, fotógrafo *freelancer*, no Porto.

Photoagent
Bruno Portela, ex-fotógrafo do jornal *Público*, ex-fotógrafo do grupo Impala e criador da Photoagent. Diretor da Associação CC11.

Coletivos de fotógrafos

Kameraphoto
Céu Guarda, ex-fotógrafa d'*O Independente*, ex-editora de fotografia d'*A Capital* e jornal *i* e membro-fundador da Kameraphoto.
Augusto Brázio, fotodocumentalista da revista *K* e membro do coletivo Kameraphoto.
Alexandre Almeida, *freelancer*, ex-fotógrafo d'*O Independente* e membro da Kameraphoto.
Guillaume Pazat, ex-colaborador da *Grande Reportagem*, entre outras revistas, e membro da Kameraphoto.
João Carvalho Pina, fotógrafo *freelancer* e membro da Kameraphoto.
Jordi Burch, membro da Kameraphoto.
Martim Ramos, fotógrafo *freelancer* e membro da Kameraphoto.
Pauliana V. Pimentel, fotógrafa membro da Kameraphoto.
Sandra Rocha, ex-fotógrafa do jornal *A Capital* e membro-fundador da Kameraphoro.
Valter Vinagre, fotógrafo documentalista e membro da Kameraphoto.
Pedro Letria, fotógrafo documentalista e ex-membro da Kameraphoto.

Música e espetáculos

Jornal/revista *Blitz*
Rita Carmo, Fotógrafa do *Blitz* desde a sua fundação.
Carlos Didelet, ex-fotógrafo da *Sete* e do *Blitz*.

Outros fotógrafos

Rui Vasco, ex-repórter fotográfico da primeira edição da revista *Sábado*, *freelancer*, fotógrafo de editoriais e atual fotógrafo oficial da moda Lisboa.
Rui Gageiro, ex-fotógrafo dos jornais *Europeu, Tal & Qual* e *Público*.
João Pedro Marnoto, documentalista e fotógrafo *freelancer* na região Norte.
Lara Jacinto, fotógrafa *freelancer*, na região do Porto.
Vasco Célio, *freelancer* e fundador da agência *Stills*, no Algarve.
Fernando Corrêa dos Santos, fotógrafo do *Diário Popular,* entre 1968 e 1991, e colaborador na imprensa nacional desde 1952.

Diretores de jornais

Vicente Jorge Silva, diretor fundador do jornal *Público* e ex-editor da *Revista* do *Expresso*.
Manuel Falcão, ex-diretor adjunto d'*O Independente* e editor da coleção sobre autores de fotografia da Amieira Edições.
Baptista-Bastos, diretor do extinto *Diário Popular*.


POLITÉCNICO
DE LISBOA