



Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

A COMUNICAÇÃO ATRAVÉS DA IMAGEM E A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA NA IMPRENSA

Relatório de Estágio

Mónica Filomena Simões Grácio

Mestrado em Design Editorial

Tomar/ Setembro/ 2012



Instituto Politécnico de Tomar

www.ipt.pt



Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

Mónica Filomena Simões Grácio

A COMUNICAÇÃO ATRAVÉS DA IMAGEM E A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA NA IMPRENSA

Relatório de Estágio

Orientado por:

Dr. Luís Filipe Cunha Moreira
Escola Superior de Tecnologia de Tomar

Relatório de Estágio
apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar
para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre
em Design Editorial

Resumo

O presente trabalho enquadra-se no 2º ano do Curso de Mestrado em Design Editorial, leccionado na Escola Superior de Tecnologia de Tomar do Instituto Politécnico de Tomar.

O mesmo incide sobre um tema relacionado com o Design Editorial (A Comunicação através da Imagem e a Linguagem Fotográfica na Imprensa) e inclui também um capítulo inicial que reflecte sobre a experiência prática desenvolvida no estágio.

O estágio decorreu em várias empresas, cujo trabalho desenvolvido incide na área do design editorial, e teve duração de seis meses. Neste relatório poder-se-ão encontrar enumerados os trabalhos e projectos desenvolvidas ao longo dos seis meses de duração do mesmo.

De seguida, encontra-se o desenvolvimento do tema escolhido e acima referido que pretende discutir a fotografia e a sua utilização na imprensa, principalmente como veículo de transmissão de informação.

Numa primeira abordagem ao tema situa-se histórica e geograficamente o começo da utilização de imagens para transmissão de informação. São referidas, também, algumas das técnicas mais usadas ao longo da História para a impressão de imagens. Faz-se, ainda, alusão ao advento da fotografia e ao começo do seu uso na imprensa.

De seguida, destacam-se as relações que se estabelecem entre as imagens quando são impressas juntamente com texto. Realça-se, também, o facto de que a importância que texto e imagem tiveram ao longo da História não foi sempre igual. Faz-se, ainda, uma breve referência a algumas das primeiras publicações ilustradas.

Na continuação do trabalho abordam-se os conceitos de Fotojornalismo e de Fotografia Documental, tentando-se estabelecer uma ordem cronológica para os acontecimentos e fotografos que deram origem ao fotojornalismo e à fotografia documental modernos. Tenta-se, ainda, compreender a evolução da linguagem fotográfica ao longo do tempo e quais os factores que foram contribuindo para essa evolução.

Seguidamente, e porque se achou pertinente, aborda-se o tema no caso particular de Portugal, sobretudo no que diz respeito às primeiras publicações ilustradas e ao fotojornalismo.

Da relação entre a fotografia e a imprensa surge a problemática associada às questões éticas e deontológicas. Realça-se a importância do debate destas questões no fotojornalismo como veículo influente e transformador da estética e das abordagens tomadas pelos fotógrafos, referindo-se algumas das questões mais relevantes relacionadas com esta temática, nomeadamente a da manipulação e encenação na fotografia, da qual se faz uma abordagem mais particular.

Palavras Chave: Fotografia; Imagem; Imprensa; Publicações Periódicas; Fotojornalismo

Abstract

This work is part of the 2nd year of the Mestrado Design Editorial, taught at the Escola Superior de Tecnologia de Tomar, of Instituto Politécnico de Tomar.

The same focuses on a topic related to the Editorial Design (Communication via Image and Language in the News Photo) and also includes an opening chapter that reflects on the experience developed in the stage.

The internship took place in various companies, whose work focuses on the area of editorial design, and lasted six months. In this report will be able to find the jobs listed and projects developed over the six-month duration.

Then there is the development of the theme above and you want to discuss photography and its use in the press, mainly as a vehicle for transmitting information.

In a first approach the subject is located geographically historical and the beginning of the use of images for information transmission. These are also some of the techniques used throughout history for printing images. It is also alluded to the advent of photography and the beginning of its use in the press.

Then there are the relationships that are established between the images when they are printed along with the text. Emphasis is also the fact that the importance of text and image had throughout history was not always equal. It is also a brief reference to some of the first illustrated publications.

In continuation of work addressing the concepts of Photojournalism and Documentary Photography, trying to establish a timeline for the events and photographers that gave rise to photojournalism and documentary photography modern. We try to also understand the evolution of photographic language over time and what factors are contributing to this development.

Subsequently, and because they thought appropriate, addresses the issue in the particular case of Portugal, especially with regard to the first illustrated publications and photojournalism.

The relationship between photography and the press comes the problems associated with ethical issues. Stresses the importance of discussing these issues in photojournalism as a vehicle influential and transformative aesthetic and approaches taken by photographers, referring to some of the most relevant issues related to this theme, including the manipulation and staging in photography, which is a more particular.

Keywords: Photography ; Images; Press; Illustrated Publications; Photojournalism

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostava de agradecer ao meu orientador Dr. Luís Filipe Cunha Moreira, da Escola Superior de Tecnologia de Tómar pelo seu apoio e estímulo.

Quero deixar, também, uma palavra de reconhecimento aos professores e colegas do Mestrado em Design Editorial.

A toda a família e amigos que me acompanharam neste percurso.

Um agradecimento especial aos meus pais, por tudo, em particular à minha mãe pelo apoio irrestrito e ao meu pai que desde cedo partilhou comigo o seu gosto pelas coisas da arte.

Por último, ao João, pela ajuda, pelo incentivo e por estar sempre presente.

Índice

Introdução	13
Estágio	15
Contexto Histórico	
A imagem como informação	17
As primeiras publicações ilustradas e as técnicas usadas	18
O advento da fotografia e o seu uso na imprensa	23
O texto e a imagem	
Relações entre texto e imagem	25
A importância entre texto e imagem	27
Fotojornalismo e Fotografia Documental	
Conceitos e definições	28
O nascimento do fotojornalismo	30
O nascimento do fotojornalismo moderno	35
O pós-guerra: a primeira “Revolução” no fotojornalismo	40
A segunda “Revolução” no fotojornalismo	42
A terceira “Revolução” no fotojornalismo	43
O Caso Português	
As primeiras publicações ilustradas em Portugal	45
A Gravura nos primeiros periódicos portugueses	45
A Fotografia nos primeiros periódicos portugueses	48
O fotojornalismo em Portugal	51
A ética da fotografia na imprensa	
A importância do debate de questões éticas e deontológicas no fotojornalismo	53
A questão da manipulação e encenação na fotografia	55
Conclusões	65
Referências bibliográficas	67

Índice de Ilustrações

Ilustração 1 – Pedaco de um <i>Livro dos Mortos</i>	16
Ilustração 2 e 3 – Primeira e Segunda páginas de <i>Punch</i> de 1841	19
Ilustração 4 – Primeira página do <i>Illustrated London News</i> , de 1842	20
Ilustração 5 – Página do <i>Daily Graphic</i> , com a fotografia da autoria de Stephen Horgan, <i>A scene in Shantytown</i>	21
Ilustração 6 – Capa do <i>Daily Mirror</i> , Novembro de 1904	22
Ilustração 7- Comuna de Paris: corpos de insurgentes. Fotografia anónima, atribuída a Disderi. (1871)	30
Ilustração 8 – <i>The Beaty of Newhaven</i> , 1844 - 1848, David Hill	30
Ilustração 9 - <i>A Guerra da Crimeia</i> , Roger Fenton	31
Ilustração 10 - <i>A Ceifa da Morte</i> (4th July, 1863), Timothy O'Sullivan	32
Ilustração 11 - <i>Man on hoisting ball Empire State Building</i> , 1931, Lewis Hine	33
Ilustração 12 - <i>Migrant Mother</i> , 1936, Dorothea Lange	33
Ilustração 13 - <i>Street of Gamblers</i> , 1898, Arnold Genthe	34
Ilustração 14 - <i>Loyalist Militiaman at the Moment of Death</i> , 1936, Robert Capa	37
Ilustração 15 - <i>Depression Family</i> , Walker Evans	37
Ilustração 16 - <i>Kaufman County</i> , 1936, Arthur Rothstein	37
Ilustração 17 - Primeira capa da <i>Life</i> , 23 de Novembro de 1936; Fotografia de Margaret Bourke-White	38
Ilustração 18 – Capa da <i>Life</i> , 14 de Maio de 1945; Fotografia de Robert Capa	38
Ilustração 19 – <i>Drunks</i> , 1940, Weegee	39
Ilustração 20 - <i>Murder in Hell's Kitchen</i> , 1940, Weegee	39
Ilustração 21 - Original da revista <i>Life</i> contendo o artigo <i>Beachheads of Normandy</i> , Fotografia de Robert Capa	40
Ilustração 22 - <i>Political Rally, Chicago</i> , 1956, Robert Frank	41
Ilustração 23 - <i>A Jewish Giant at home with his parents</i> , 1967, Diane Arbus	41
Ilustração 24 – Página de <i>O Panorama</i> que inclui a gravura copiada do daguerreótipo, edição de 20 de Março de 1841	46
Ilustração 25 – 1ª Página da 1ª Edição de <i>O Panorama</i> , 1837	46
Ilustração 26 – 1ª Página da 1ª Edição do <i>Occidente</i> , de 1 de Janeiro de 1878	47
Ilustração 27 – 1ª Página da 1ª Edição da <i>Ilustração Portuguesa</i> , 9 de Novembro de 1903	48
Ilustração 28 – 1ª Página do nº2 da Série II de <i>O Notícias Ilustrado</i> , de 24 de Junho de 1928	49
Ilustração 29 – <i>Biafra</i> , 1969, Don McCullin	53
Ilustração 30 - Dilma Rousseff, na altura ministra da Casa Civil	54
Ilustração 31 - <i>Hyères</i> , 1932, Henri Cartier-Bresson	56
Ilustração 32 - <i>Home of a Rebel Sharpshooter</i> , 1863, Alexandre Gardner	57
Ilustração 33 - <i>A sharpshooter's last sleep</i> , 1863, Alexandre Gardner	57
Ilustração 34 - <i>Crimes da Comuna</i> , 1871, Eugène Appert: Presumível Fotomontagem	58
Ilustração 35 - <i>Crimes da Comuna</i> , 1871, Eugène Appert: Presumível Fotomontagem	58
Ilustração 36 - <i>Le jeu des trois-quarts, La Vie Au Grand Air</i> , Abril de 1910	59
Ilustração 37 – Presumível Fotomontagem: <i>Os trabalhadores de todo o país vieram a Lisboa...</i>	59
Ilustração 38 – Capa de uma revista com a fotografia de O.J. Simpson sem escurecimento e capa da <i>Time</i>	61
Ilustração 39 – Capa da <i>National Geographic</i> com a fotografia manipulada	62
Ilustração 40 – Capa da <i>Vanity Fair</i>	62
Ilustração 41 - Capa da <i>Spy</i>	62
Ilustração 42 – Fotomontagem com as duas patinadoras	63

Introdução

Vivemos numa “civilização da imagem”. Como afirma Martin Joly, “somos consumidores de imagens; daí a necessidade de compreendermos a maneira como a imagem comunica”.

Estamos rodeados de imagens por todos os lados e contudo existe, ainda, dificuldade de se lerem imagens, olha-se sem se ver e banalizam-se cada vez mais as imagens. Essa questão torna-se problemática quando a imagem está associada à informação.

Acha-se, assim, fundamental a interpretação das publicações que unem *palavra verbal e palavra imagem* e que sugerem diversas possibilidades de leitura, de fruição, de conhecimento.

Achou-se pertinente interpretar o papel da imagem, especificamente a fotografia, pois apesar de retratar a realidade ela não é meramente reprodutiva, remete-nos também para outras realidades e significados. Este trabalho incide sobre esta área pelo interesse em compreender o processo de legitimação da fotografia enquanto área de produção de um sentido documental.

Refletir sobre a fotografia é refletir sobre algo complexo, pelos seus diversos objetivos, usos, avaliações e interpretações, pelo que, neste trabalho, essa reflexão resulta da recolha de opiniões e ideias de vários autores que se dedicaram ao estudo da imagem, da fotografia e das publicações periódicas.

Procurou-se esclarecer um conjunto de ideias através do cruzamento dos conceitos de imagem, de fotografia e de imprensa escrita, do seu relacionamento e das linguagens e mensagens que daí resultam.

No que toca ao cruzamento da fotografia com o universo das publicações periódicas, a principal perspectiva de abordagem neste trabalho prende-se com a utilização da fotografia como recurso iconográfico nas publicações do ponto de vista estético e informativo. A outra perspectiva a ser abordada foi o papel das publicações periódicas e da crescente importância que deram à fotografia, no desenvolvimento do fotojornalismo e, por sua vez, nas técnicas e estéticas da fotografia em geral.

A delimitação cronológica para este trabalho teve como limite o antigo Egipto, pelo carácter de suporte físico ilustrado do papiro, e foi tendo como marcos outras datas e acontecimentos importantes.

No sentido mais restrito geograficamente, neste caso Portugal, o limite cronológico situou-se no séc. XIX, momento marcante, devido à introdução de dispositivos técnicos que facilitaram tanto a prática da fotografia como a impressão da mesma em periódicos ilustrados.

As imagens deste trabalho pretendem ilustrar as ideias presentes e foram obtidas de vários sítios da internet referenciados ao longo do trabalho.

Procurou-se fazer um levantamento de alguns periódicos, em especial portugueses, de maneira a caracterizar e atestar as teorias apresentadas pelos autores, os quais foram obtidos a partir da Hemeroteca Digital, sítio da Hemeroteca Municipal de Lisboa. Trata-se de uma biblioteca digital de jornais e revistas que fazem parte da imprensa periódica portuguesa, e que são disponibilizados para consulta pública. Foram recolhidos, em formato PDF, diversos títulos de publicações periódicas e respectivas fichas históricas.

Estágio

O estágio decorreu no período compreendido entre 1 de Setembro de 2011 a 31 de Março de 2012 nas empresas Publicarte, Edições Periódicas, Lda; Simerep e Critérioriginal, Marketing e Comunicação, sendo o supervisor de estágio o Sr. Eduardo Lago.

A mudança de empresa acolhedora prendeu-se com o facto de, a primeira empresa, Publicarte, se associar a uma outra empresa, Simerep, mantendo-se inalterável o supervisor de estágio, bem como toda a equipa de trabalho. A mudança para a empresa Critérioriginal deveu-se à desassociação das duas primeiras empresas apresentadas e tomou o nome de Critérioriginal, mantendo-se igualmente o supervisor e toda a equipa. Estas sucessivas mudanças não afectaram a aplicação das competências adquiridas no Mestrado em Design Editorial e a aprendizagem e aprofundamento de conhecimentos na área do design editorial.

As empresas acolhedoras, acima referidas, assumem-se como empresas de design e publicidade e têm como objectivo desenvolver projectos criativos necessários à valorização dos seus clientes no mercado.

Oferecem serviços em diversas áreas de Comunicação, Design e Publicidade, nomeadamente:

- Imagem Corporativa (Logótipos, cartões de visita, envelopes, cartas)
- Catálogos
- Revistas
- Desdobráveis
- Campanhas de Publicidade
- Folhetos Publicitários
- Flyers
- Anúncios



Ilustração 1 – Pedaco de um *Livro dos Mortos*¹

¹ Retirado de: planetaegito.net

Contexto Histórico

A imagem como informação

A utilização de imagens em conjunto com o texto é uma realidade que se pode observar, com mais ou menos frequência, desde as escritas ideográficas do Antigo Egipto até aos nossos dias.

Segundo Raphael Schmitz “pode-se afirmar que a primeira publicação ilustrada da história foi o *Rev Nu Pert Em Hnu* (“Capítulos do Sair à Luz ou Fórmulas para Voltar à Luz”), popularmente conhecido como *O Livro dos Mortos*, que é uma compilação de ritos, feitiços e procedimentos a serem realizados ao se entrar no pós-vida.”¹ As ilustrações eram pintadas nas paredes e nos sarcófagos. Somente a partir de c. 1300 a.C., é que se conhece a sua primeira versão em papiro. Qualquer pessoa poderia encomendar um exemplar para si, especificando quais os capítulos a inserir, a quantidade e a qualidade de ilustrações, bem como a metragem e altura do papiro.

Os *Livros dos Mortos* mais antigos eram feitos pelos escribas. Se o exemplar devesse ser ilustrado, eram deixados espaços no meio dos textos, os quais seriam preenchidos posteriormente pelos artistas. Contudo, “as ilustrações gradativamente ganharam importância e dominaram o projecto gráfico do *Livro dos Mortos*. O artista desenharia primeiro todas as cenas deixando espaços para que o escriba as completasse”.²

Os *Livros dos Mortos* não tinham, no entanto, um carácter informativo. As publicações periódicas informativas só surgiriam mais tarde.

Ainda na Antiguidade podemos considerar a *Acta Diurna*, publicado sob ordem de Júlio César na Roma Antiga, o primeiro exemplar de informação publicado.

A invenção da impressão móvel por Gutenberg, por volta de 1439 permitiu uma difusão em grande escala do livro.

“As gazetas do início do século XVII eram pequenos cadernos de 4 a 8 páginas, às vezes ilustrados com gravuras impressas a partir de matrizes feitas em madeira. Eram folhas de notícias em que se relatavam acontecimentos importantes como batalhas, festas, etc.

Os pasquins surgiram mais tarde, representando um novo tipo de folhas volantes. A periodicidade era variável e não se podia falar de jornalismo, no sentido contemporâneo do termo, mas sim em redes de difusão de notícias utilizando suportes impressos.

Mas foi com a Revolução Industrial, no século XVIII, que as publicações periódicas ganharam vida e se testaram os primeiros formatos que influenciaram os que existem hoje em dia.

Na França revolucionária, no final do século XVIII, as gazetas passaram a jornais diários de informação e foram, de facto, os primeiros jornais informativos... Nada seria como antes após a revolução francesa. Governos, forças políticas, sociais e económicas ganham consciência do poder de influência dos jornais e multiplicam-se os órgãos de comunicação afectos a determinadas facções. No século XIX, os jornais começam a ser explorados como um negócio tendo implícita a venda de espaço comercial como fonte de lucros.”³

¹ (Schmitz)

² (Schmitz)

³ (DNEscolas)

As primeiras publicações ilustradas e as técnicas usadas

Ao olhar para as origens ocidentais da ilustração de livros, vemos o caminho do desenvolvimento do livro ilustrado como meio de expressão visual ser formado a partir da Idade Média. No início do século XV a produção manual de livros tornou-se insuficiente para atender às necessidades da sociedade e passou a ser feita em série: as ilustrações começaram a ser pensadas para esse tipo de reprodução e as xilogravuras passaram a ser o padrão desse novo paradigma. “Nesse período, nenhum artista individualmente contribuiu mais para a imagem do Renascimento no norte da Europa que Albrecht Dürer.”⁴ Realizou ilustrações de assuntos religiosos, para publicações nacionais ligadas ao imperador Maximiliano I e também para estudos científicos.

Segundo Dansa que cita John Harthan, “o período mais brilhante das iluminuras renascentistas foi inaugurado em Florença por artistas de meados do século XV. Alguns dos mais belos manuscritos florentinos foram pintados pelos irmãos Giovanni”⁵

No final do século XVI já existiam dois métodos mecânicos para produzir ilustrações: a xilogravura e a gravura em metal. Esta última era mais difícil porque, ao contrário da xilogravura, a ilustração tinha que ser impressa separada do texto. Entretanto, no século XVII a mudança dos temas abordados requereram uma ilustração mais refinada, e o desenvolvimento da História Natural e da Tipografia demandavam maior precisão, que só o metal podia dar.

Na xilogravura a matriz era de madeira. O artista retirava de uma superfície plana as partes que não quer que sejam impressas. Após aplicar tinta na superfície, colocava-se o suporte por cima da mesma. Ao aplicar pressão a imagem era transferida.

A técnica da gravura em metal começou a ser utilizada na Europa no século XV. As matrizes podiam ser placas de cobre, zinco ou latão. Estas eram gravadas com incisão directa ou através do uso de banhos de ácido. A matriz era coberta de tinta e utilizava-se uma prensa para transferir a imagem.

Entre o início da revolução industrial e o advento da fotografia, a produção de imagens para reprodução em série manteve a necessidade de trabalho manual, sendo introduzidas apenas novas técnicas de gravura em metal e pedra como a corrosão, a fotogravura e a litografia.

A fotogravura é uma técnica que está entre a gravura tradicional e a fotografia. A sua invenção está ligada à da fotografia, ambas marcadas pelas descobertas de Nicéphore Niépce, no início do século XIX. A técnica da fotogravura de matrizes litográficas e a evolução dos materiais e métodos empregados em litografia durante o século XIX possibilitou a impressão de imagens de várias cores, utilizando-se uma matriz para cada cor. A técnica recebeu o nome de Cromolitografia. A cromolitografia foi muito apreciada por editores e tipógrafos porque, além da melhoria na qualidade das ilustrações, poderiam ser criados títulos e estilos tipográficos com toda a liberdade pelo artista ou ilustrador. Em 1796 Alois Senefelder descobriu as possibilidades da pedra calcária para fazer impressões e, após dois anos de experiência desenvolveu a técnica da Litografia. Esta técnica parte do

⁴ (Dansa)

⁵ (Dansa)

princípio químico que água e gordura se repelem. As imagens são desenhadas com material gorduroso sobre a pedra calcária e através da aplicação de ácido sobre a mesma, a imagem é gravada. Esta técnica também necessita de uma prensa para transferir a imagem. As origens da imprensa ilustrada sempre foram associadas ao surgimento de periódicos ornados de litografias.

Podemos situar o aparecimento dos primeiros periódicos em terras inglesas, francesas, alemãs e, mais tardiamente, em norte-americanas. Naturalmente, o crescimento do impresso periódico ocorreu de forma distinta, em cada nação, bem como o uso de ilustrações nas suas páginas.

Antes de a fotografia ser adoptada pela imprensa, a gravura e a ilustração já o haviam sido, segundo Pierre-Jean Amar⁶ “Ilustrações impressas gravadas a partir de fotografias figuram nos jornais e nos livros desde 1842. Estas gravuras afastam-se frequentemente do original, reinterpretadas pela inclusão de personagens, veículos, nuvens no céu, preenchendo os vazios resultantes da técnica fotográfica, (...)” que na época não permitia que, com longas exposições, se conseguissem registrar. Ele refere também que “de um ponto de vista técnico, desde 1878 que se sabe imprimir textos e fotografias em simultâneo; a difusão destas imagens vai, por conseguinte, encontrar-se grandemente facilitada na imprensa e na indústria livreira.”

“O século XIX foi dominado pelas ilustrações coloridas e tornou-se um período de experiências e expansão técnica da gravura, da ilustração e do público. (...) Esse foi o período no qual se viu o crescimento do jornalismo popular. O jornal inglês *Punch* foi fundado em 1841; *The illustrated London News*, em 1842 – ambos existem até hoje. Esses jornais e seus contemporâneos dependiam muito da ilustração. (...)”⁷

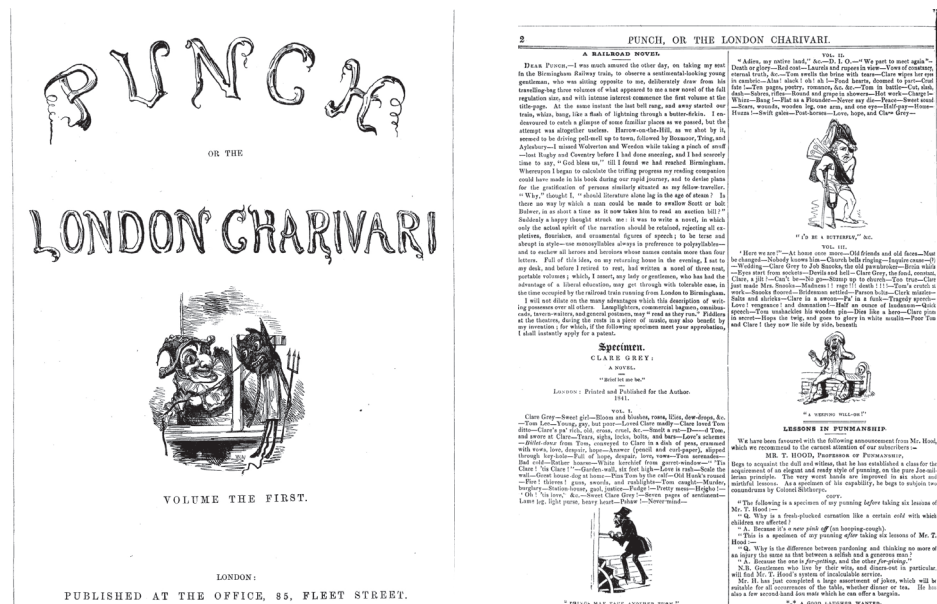


Ilustração 2 e 3 – Primeira e Segunda páginas de *Punch* de 1841⁸

⁶ (Amar, 2007)

⁷ (Dansa)

⁸ Retirado de: en.wikipedia.org

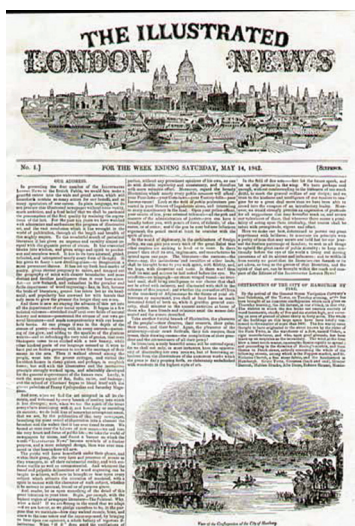


Ilustração 4 – Primeira página do *Illustrated London News*, de 1842¹⁰

Gisèle Freund afirma que para dar credibilidade, as ilustrações eram sempre acompanhadas de uma legenda para avisar aos leitores que aquela ilustração fora produzida a partir de uma fotografia.

Acredita-se que as primeiras imagens produzidas a partir de fotografias e publicadas pela imprensa são panorâmicas da rua St. Maur, “realizadas nos dias 25 e 26 de junho de 1848 pelo fotógrafo Thibaut durante uma revolta em Paris. Tratam-se de matrizes fixadas em metal e reproduzidas em gravuras pelo jornal *L’Illustration Journal Universel*.”

Porém, vários historiadores divergem desta informação. Alguns livros de História da Imprensa apontam que foi o periódico *Illustrated London News*, em 15 de abril de 1848, o primeiro a publicar uma imagem copiada manualmente de uma fotografia.⁹

Outros pesquisadores apontam a *Magasin Pittoresque* como a primeira revista ilustrada popular francesa, fundada por Édouard Chardon em 1833. Segue o modelo da revista inglesa *The Penny Magazine* e é uma fonte de valor inestimável pelo seu excepcional interesse pictórico. A designação de *Magasin* indicava que o conteúdo era diverso: ética, história, arqueologia, arte, ciência natural, a indústria de viagens, ou seja, todas as susceptíveis de instruir e entreter. As suas páginas eram repletas de gravuras pois consideravam que as imagens eram essenciais para completar e esclarecer os conteúdos escritos, “parler aux yeux pour arriver plus sûrement à l’esprit.”¹¹

Ainda segundo a mesma fonte o *The Illustrated London News* foi o primeiro jornal ilustrado semanal do mundo. Fundado em 1842 em Londres, Inglaterra, por Herbert Ingram, foi publicado regularmente até 2003. Cada exemplar tinha 16 páginas de texto de carácter noticioso e 32 de gravuras, feitas por artistas conhecidos, que reproduziam os acontecimentos descritos em desenho e por volta de 1850, passou a conter também fotografias. (...) A partir de 1890 o *Illustrated London News* fez uso crescente de fotografias. A utilização de ilustrações gráficas continuou, porém, até o final da Primeira Guerra Mundial I.¹²

Também Sousa afirma que uma das primeiras imagens fotográficas publicadas foi a de um incêndio que destruiu um bairro de Hamburgo, na Alemanha, em 1842. A fotografia foi feita por Carl Fiedrich Stelzner e publicada na revista semanal ilustrada *The Illustrated London News*. Ele refere que a publicação gozava de “grandes artífices da comunicação/ informação visual, e usou uma imagem, desenhada a partir desse original, para ilustrar o sucedido, pois a reprodução de fotografias constituía um problema (com a qualidade) com que se defrontavam os primeiros jornais e revistas desse tipo”.¹³

⁹ (galeriamagem)

¹⁰ Retirado de: http://www.iln.org.uk/iln_years/year/1842.htm

¹¹ “Falar aos olhos para mais facilmente chegar à mente”

¹² (Hemeroteca Évora)

¹³ (Sousa)

Apesar de a fotografia ter sofrido grandes desenvolvimentos nos anos que se seguiram ao seu advento, foram necessários mais alguns anos para que pudesse vir a ser representada na imprensa. Os jornais da época utilizavam ilustrações baseadas em técnicas rudimentares, feitas a partir de gravuras em madeira ou pedra. O uso de fotografias por jornais e revistas encontrava a dificuldade técnica de se imprimir toda a gama de tons diferentes de cinza que formam uma imagem fotográfica a preto-e-branco (enquanto que o desenho de gravura resolvia os tons concentrando ou afastando mais os traços ou, ainda, usando traços de espessuras diferentes).

A fotografia propriamente dita só pôde ser impressa a partir da invenção do sistema de tramas, que decompunha a fotografia em pontos de tamanho variável, permitindo a impressão do meio-tom.

“Em meados da década de 1860 surgiram os primeiros processos de reprodução fotomecânica que permitiam a impressão de imagens fotográficas a partir de uma matriz produzida fotograficamente. Eram ainda processos rudimentares e caros para permitirem um uso mais frequente de fotografias pela imprensa. (...) A fotografia só se torna comum na imprensa a partir de 1882, com o desenvolvimento de um processo de impressão chamado autotipia pelo alemão Georg Meisenbach (1814-1912). Com esse novo processo, a xilogravura e a litografia foram abandonadas enquanto método para reprodução de fotografias.”¹⁴

Alguns pesquisadores creditam a primazia ao *Daily Herald* e, a maioria, ao *Daily Graphic*, com uma fotografia de 4 de março de 1880, de autoria de Stephen Horgan, intitulada *A scene in Shantytown*.



Ilustração 5 – Página do *Daily Graphic*, com a fotografia da autoria de Stephen Horgan, *A scene in Shantytown*¹⁵

Outros autores sugerem que, em França o primeiro terá sido o jornal *L'Illustration*, um jornal semanal publicado em Paris entre 1843 e 1957, que em 1891, publica uma fotografia a preto e branco, e em 1907, uma fotografia a cores. “A testemunha privilegiada de sua época, o olhar desta publicação estende-se além das fronteiras nacionais. Uma rede exclusiva de correspondentes espalhados por quatro continentes, permite aos leitores acompanhar o jogo político das nações e o entusiasmo de um planeta que é descoberto. Como o próprio nome sugere, *L'Illustration* ficou famosa pelo seu uso abundante de material ilustrativo. Ilustradores de renome, como Louis Sabatier, Caran d’Ache, George Scott, colaboraram neste jornal.”¹⁶

¹⁴ (Souza)

¹⁵ Retirado de: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Steinway_hall_1873.jpg

¹⁶ (Hemeroteca Évora)

Para Baynes o aparecimento do primeiro “tabloide fotográfico” ocorreu em 1904, com o *Daily Mirror*, pelo facto de as fotografias terem deixado de ser usadas apenas como ilustrações do texto. O *Daily Mirror* ilustrou algumas das suas páginas só com fotografias.

Em 1919, o *Illustrated Daily News*, de Nova York, segue-lhe o exemplo.¹⁷

O ímpeto da ilustração e da fotografia criadas no fim do século XIX foi forte o suficiente para que o campo se mantivesse fértil até 1920, apenas com a diferença na ênfase dada à cor. A partir dos anos 20 torna-se evidente um certo vanguardismo gráfico e a ilustração começa a explorar novas linguagens visuais oferecidas pelos movimentos artísticos modernos.



Ilustração 6 – Capa do Daily Mirror, Novembro de 1904¹⁸

A partir dos anos 40 do séc. XX, com o estabelecimento dos movimentos artísticos surgidos até então, e durante a expansão comercial pós guerra, os artistas começaram a romper as tradições trabalhando de formas ainda mais expressivas e sintéticas, adoptando para as artes gráficas e ilustração, novas práticas como por exemplo o uso de montagem e colagem – do cubismo e do surrealismo – e as experiências cromáticas do fauvismo. A cultura popular, principalmente as “histórias aos quadrinhos”, bem como as experiências de diferentes técnicas de reprodução e fotografia, também exerceu grande influência no trabalho dos ilustradores e fotógrafos.

Os jornais ilustrados com fotografias tiveram uma grande expansão no início do século XX, devido aos desenvolvimentos na reprodução gráfica que permitiram a impressão directa da fotografia na página do jornal, sem a mediação da gravura como acontecia até então. Estes avanços tecnológicos permitiram a inclusão de fotografias na notícia de forma cada vez mais realista e rigorosa, assumindo um papel editorial e gráfico de relevo no surgimento de novas formas de estruturar a paginação.

Desde os anos 90, novas técnicas de ilustração em computador, como o uso do desenho vectorial e a manipulação digital de fotografias têm-se tornado comum.

A ilustração e a fotografia têm sido consideradas como elementos pictóricos que transcendem a sua função tradicional de ilustrar determinado texto, podendo, em alguns casos, ser consideradas como conteúdo independente. As técnicas e os processos utilizados na sua reprodução são hoje muito numerosos.

¹⁷ (Correia)

¹⁸ Retirado de: grovesapush.edublogs.org

O advento da fotografia e o seu uso na imprensa

Desde o advento da fotografia que esta vai ser utilizada por diversas áreas, como afirma Pierre-Jean Amar, “Pouco depois da invenção da fotografia, os cientistas compreendem a sua utilidade e o que lhes pode proporcionar. Quase todas as disciplinas vão servir-se dela. “A fotografia também poderá ser empregue sempre que for necessário observar um fenómeno qualquer, quer dure um instante, quer tenha uma duração prolongada, quer tenha de ser objecto de um registo contínuo...”¹⁹

Para o investigador Jorge Pedro Sousa, a fotografia aparece num ambiente positivista, fruto de descobertas e inventos anteriores e da vontade do homem de encontrar uma forma mecânica de representação e reprodução do real. Ela vai ser usada como registo de fenómenos, como representação de situações e informações e é devido às suas características representativas que vai ser adoptada pela imprensa. Ainda segundo o mesmo investigador, “A fotografia é capaz de representar a aparência externa visível das coisas. Foi esta potencialidade do *medium* que o jornalismo aproveitou, ao ponto de se desenvolver, no seu campo, uma forma de informação visual que é genericamente conhecida por fotojornalismo, que, de algum modo, familiariza o receptor com a situação imagetivamente representada, aproximando-o do que aconteceu.”²⁰

Desde a sua invenção, que a fotografia está associada à “verdade”, à representação fiel do real e testemunha do mesmo. É também devido ao seu carácter de testemunho e de prova que vai ser usada na imprensa. Usando as palavras de Kátia Hallak Lombardi “No fotojornalismo, (...) a utilização da imagem fotográfica para a transmissão de informações possui um estatuto de testemunho visual. Na imprensa escrita, a imagem tem com frequência a função de comprovação para o conjunto das informações verbais que a acompanham: “veja, esta imagem é a prova do que está escrito”.”²¹

Vilém Flusser refere que “O carácter aparentemente não-simbólico, objectivo, das imagens técnicas (as fotografias) faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos.”²²

Segundo Daniel Souza quando a reprodução fotográfica desempenha um papel noticioso, deixa de ser apenas uma mera ilustração da informação textual para assumir uma função complementar de veracidade do texto escrito.

Para Lorenzo Vilches, “toda a fotografia produz uma «impressão de realidade» que no contexto da imprensa se traduz por uma «impressão de verdade».”

Assim, a utilização de fotografias por parte da imprensa permite que o leitor aceite, (na maioria dos casos) como verídicos os factos relatados no texto, mas permite ainda um enriquecimento dos textos, uma reinterpretação da mensagem, um enquadramento histórico, temporal e/ou geográfico, suscitando, assim maior interesse, tal como refere Jorge Pedro Sousa “As fotografias contribuem para o enquadramento de uma história, proporcionando maior compreensão desta última, e ajudam a

¹⁹ (Amar, 2007)

²⁰ (Sousa, 1997)

²¹ (Lombardi, 2007)

²² (Flusser, 1985)

manter o interesse de um leitor (Miller, 1975). Tubergen e Mashman (1974), por exemplo, demonstraram que a natureza de uma fotografia pode influenciar as atitudes de um observador face aos seres representados nas fotos. As pesquisas realizadas dão também crédito à ideia de que as palavras estão mais associadas à razão, enquanto as imagens estão mais associadas à emoção (Hirschman, 1986). Este dado confere às fotografias mais importância do que aparentam, porque, de acordo com as pesquisas de Damásio (1995), é a emoção que leva à acção, não a razão, falando-se já não apenas de um coeficiente de inteligência mas também de um coeficiente de emoção.”²³

Ou seja, a fotografia aproxima o observador de determinado acontecimento, permitindo-lhe a sensação de proximidade com o facto, conhecimento e participação.

Continuando a citar Jorge Pedro Sousa “As fotografias podem desviar a atenção do texto e condicionar a interpretação das mensagens ao mobilizarem a atenção para elas mesmas (Culbertson, 1974). No mesmo sentido, Dyck e Coldevin (1992), Tucker e Dempsey (1991), Woodburn (1947), Miller (1975), Blackwood (1983) e Garcia, Stark e Miller (1991) explicam que as fotografias jornalísticas atraem mais a atenção do que o texto e que podem ser percebidas mesmo quando o texto que as acompanha não é lido ou é parcialmente lido. Por vezes, os leitores obtêm as suas primeiras impressões de uma história olhando para as fotografias (Woodburn, 1947; Miller, 1975; Blackwood, 1983; Garcia, Stark e Miller, 1991). Além disso, as fotografias jornalísticas enriquecem os enunciados verbais (Fleming e Levie, 1978) e contribuem para a construção de significados sobre pessoas e acontecimentos (Matthews e Reuss, 1985), (...).²⁴

Citando Daniel Sousa “os mass media servem-se do «disfarce» que a imagem fotográfica produz para oferecer ao seu público aquilo que deles se espera: a essência de uma realidade propriamente dita e embutida de verdade absoluta.”²⁵

Mas se inicialmente a fotografia era vista como a representação exacta da realidade depressa essa ideia vai começar a ser contestada. O mesmo se passa também com o fotojornalismo, que para muitos era a documentação absoluta da verdade.

“Há, no entanto, uma forte reticência do meio jornalístico. A escrita é o veículo da informação, a imagem apenas uma ilustração. É preciso esperar ainda muito tempo para que lhe seja reconhecido um verdadeiro valor informativo.”²⁶

Esse valor informativo da fotografia na imprensa, referido por Amar e segundo Baynes, é reconhecido em 1904. Baynes refere que “o aparecimento do primeiro tablóide fotográfico, o *Daily Mirror*, em 1904, marca uma mudança conceptual: as fotografias deixaram de ser secundarizadas como ilustrações do texto para serem definidas como uma categoria de conteúdo tão importante como a componente escrita.”

²³ (Sousa, Estereotipização e discurso fotojornalístico nos diários portugueses de referência: Os casos do Diário de Notícias e Público)

²⁴ (Sousa, Estereotipização e discurso fotojornalístico nos diários portugueses de referência: Os casos do Diário de Notícias e Público)

²⁵ (Sousa)

²⁶ (Amar, 2007)

O texto e a imagem

Relações entre texto e imagem

As primeiras formas de escrita eram simples, com poucos signos e feitas sobre superfícies como argila, pedra ou madeira.

Dos primeiros registos mais simples as escritas evoluíram para formas mais complexas, onde cada ideia era representada por um signo, as escritas ideográficas, das quais os hieróglifos egípcios são um exemplo.

A passagem para as escritas fonéticas, aquelas nas quais cada signo representa um som, um fonema, foi o passo seguinte. Contudo alguns povos ainda utilizam escritas ideográficas até os dias de hoje, como é o caso dos chineses e japoneses.

Segundo Martine Joly²⁷ qualquer texto complementado por imagens encontra desde logo bastantes factores positivos, destacando o facto de a imagem ser universal, não sendo necessário ter nenhum conhecimento de linguagem, para que, qualquer pessoa possa compreendê-la sejam quais forem os seus domínios linguísticos ou culturais.

“Combinar palavras e imagens pode parecer um tanto óbvio e simples, mas, na verdade, essas duas linguagens (verbal e pictórica ou visual) além de serem polissémicas por si sós, quando combinadas num mesmo espaço de escrita, geram sentidos, muitas vezes, não esperados.”²⁸

Ricardo Azevedo refere que “falar da relação entre textos escritos e imagens dentro de livros é sempre um desafio. Existem muitos e diferentes tipos de texto e muitos e diferentes tipos de imagem e essa multiplicidade torna as coisas bastante complexas.”²⁹. Ele afirma, ainda, que o texto escrito e as imagens constituem códigos diferentes dotados de recursos peculiares e por vezes incompatíveis e propõe a existência, dentro de livros, de diferentes graus de relação entre o texto escrito e as imagens.

Assim, ele sugere a existência dos seguintes grupos:

- a. Livros texto: livros sem imagens a não ser, eventualmente, uma ilustração de capa. O texto escrito funciona e actua como uma espécie de artista a solo que brilha sozinho e ocupa todos os lugares do livro.
- b. Livros texto-imagem: livros em que o texto vem acompanhado de imagens, mas nitidamente secundárias. Neles o protagonista é, sem dúvida, o texto escrito. As imagens são, em geral, pequenas ilustrações e actuam como actores coadjuvantes.
- c. Livros mistos: casos em que texto escrito e imagens dividem em pé de igualdade essa espécie de palco que é o livro. Aqui, ambos são protagonistas e actores principais. Nesse tipo de livro, texto e imagem estão nivelados, são absolutamente complementares e actuam sinérgica e dialogicamente.

²⁷ (Joly, 1994)

²⁸ (Gomes)

²⁹ (Azevedo, 2004)

d. Livros imagem-texto: livros em que as imagens vêm acompanhadas de textos escritos mas estes são nitidamente secundários. Nessas obras, o conjunto das imagens é, sem dúvida, o protagonista principal. Em livros assim, os textos atuam como actores coadjuvantes. Em tese, se fossem publicados sem os textos, não haveria grande perda no que diz respeito ao universo significativo em questão pois o mesmo está predominantemente concentrado nas imagens.

e. Livros imagem: livros de imagem, sem texto escrito, cujo enredo é criado e construído exclusivamente através de imagens. Neles o conjunto de imagens é o próprio texto da obra, o artista-solo que brilha sozinho e ocupa todos os lugares do livro. É, portanto, um texto visual.

Gomes³⁰ analisa Roland Barthes e refere que este último foi o primeiro a elaborar os trabalhos mais significativos sobre as relações entre imagem e texto. Assim, diz que Barthes se baseia numa lógica de três possibilidades para inter-relacionar textos e imagens:

a. Ancoragem (texto apoiando a imagem). Neste caso, o texto escrito – às vezes, uma pequena legenda – tem a função de conotar e direccionar a leitura, propondo um viés de leitura da imagem.

b. Ilustração (imagem apoiando o texto). Neste caso, a imagem é que esclarece o texto, expandindo a informação verbal.

c. Relay (texto e imagem são complementares). Neste caso, há uma integração das linguagens.

Outros autores também sugerem que existem diferentes formas de representar a imagem o texto e a relação entre ambos. Maretti³¹ diz que Mitchell apresenta tanto a superioridade da imagem sobre o texto, quanto o inverso. “Segundo este autor, o texto seria superior à imagem no que se refere a retratar pensamentos, por exemplo, coisas que não são visíveis. A linguagem verbal também é capaz de articular ideias complexas e expressar relações lógicas. As imagens, ao contrário, podem demonstrar algo numa “exposição muda”. Assim, a imagem, em si, não expressa, apenas afirma em sua “dependência parasítica” do verbal.

Em contrapartida, os argumentos em defesa da imagem sobre o texto seriam: a naturalidade da imagem faz com que se torne um meio universal de comunicação, que promove uma representação directa, imediata e acurada das coisas. A imagem carrega em si, um poder epistemológico, já que pode ser um meio de comunicação universal, ou seja, qualquer pessoa, independentemente se seu idioma, estudo, classe, género, pode conseguir compreender uma imagem. E por fim, a imagem alcança imediatamente o objecto que representa e o destinatário a que se dirige, diferente do texto.

Maretti afirma, também, que a separação entre texto e imagem, nem sempre pode ser feita. Ele refere que, “O que demonstra que a ligação entre imagem e texto é a caligrafia, onde texto e desenho têm uma relação plástica. Se buscarmos a origem da visualidade na escrita, deparamo-nos com um momento em que é quase impossível separar escrita e desenho. As imagens pintadas, desenhadas ou gravadas podem ser consideradas uma forma de escrita, além da escrita também ser uma forma gráfica que comunica através de formas.”³²

³⁰ (Gomes)

³¹ (Maretti)

³² (Maretti)

A relação entre imagem e texto foi constantemente marcada por tensões ao longo da história, contudo, e segundo Joly, que relembra Barthes, toda imagem é polissémica e que a mensagem linguística é fundamental na interpretação correcta da imagem.

Para concluir e citando Joly “a significação global de uma mensagem visual é construída na interacção entre signos de diferentes origens: plásticos, icónicos e linguísticos.”³³

A importância entre texto e imagem

A comparação entre texto e imagem tem sido uma constante, sobretudo desde o Renascimento, quando se procuravam ordenar as formas de expressão artísticas, na tentativa de encontrar diferentes *status* para a pintura e para a poesia.

“A luta da escrita contra a imagem (...) caracteriza a História toda.”³⁴ De facto essa “luta” esteve sempre presente ao longo da História.

Baynes refere que “o aparecimento do primeiro tablóide fotográfico, o *Daily Mirror*, em 1904, marca uma mudança conceptual: as fotografias deixaram de ser secundarizadas como ilustrações do texto para serem definidas como uma categoria de conteúdo tão importante como a componente escrita.”

Nos dias de hoje os limites entre texto e imagem estão cada vez mais ténues. Mas a importância que cada uma das modalidades teve ao longo da História não foi sempre igual, como defendem Kress & Van Leeuwen³⁵, “as modalidades culturalmente valorizadas mudam ao longo da história e actualmente vemos a escrita ceder o lugar à imagem.” A mesma ideia é partilhada por Maretti, “Este embate, tão violento em alguns momentos, permite-nos identificar ondas iconoclastas ao longo da história (...) de tempos em tempos, retorna na história da cultura humana o surto do iconoclasmo (do grego *eikon*, imagem + *klasma*, acção de quebrar), manifesto sob a forma de horror às imagens, denúncia de sua acção danosa sobre os homens e destruição pública de todas as suas manifestações materiais (...)”³⁶

³³ (Joly, 1994)

³⁴ (Flusser, 1985)

³⁵ (Kress & Leeuwen, 2006)

³⁶ (Maretti)

Fotojornalismo e Fotografia Documental

Conceitos e definições

Se inicialmente a fotografia era vista como a representação exacta da realidade cedo essa ideia começou a ser contestada. O mesmo se passa também com o fotojornalismo, que para muitos era a documentação absoluta da verdade. Essas ideias são questionadas por Roland Barthes logo nas primeiras páginas do livro *A Câmara Clara*. De acordo com o pesquisador francês, somente para um olhar desatento, a fotografia terá única e absolutamente este papel, mas, para um olhar observador deve-se questionar a própria existência da fotografia e discutir sua importância como aparelho reproduzidor de ideologia.

Assim, o fotojornalismo é, para além de uma documentação do real, uma forma de produção de opiniões e ideologias através de um modo próprio de expressão.

Interessa, também, tentar explicar um pouco do que é o fotojornalismo.

Para Jorge Pedro Sousa “podemos dizer que o fotojornalismo é uma actividade complexa porque, no sentido lato da sua definição, pode abarcar práticas que vão do fotodocumentalismo à produção diária de fotografias de vária índole para a Imprensa.”³⁷

Contudo, e segundo este mesmo autor, existem algumas diferenças entre fotojornalismo e fotodocumentalismo. “De uma forma ampla, o fotodocumentalismo pode reduzir-se ao fotojornalismo, uma vez que ambas as actividades usam, frequentemente, o mesmo suporte de difusão (a imprensa) e têm a mesma intenção básica (documentar a realidade, informar, usando fotografias). Porém, e em sentido restrito, por vezes distingue-se o fotojornalismo do fotodocumentalismo pela tipologia de trabalho. Um fotodocumentalista trabalha em termos de projecto fotográfico. Mas essa vantagem raramente é oferecida ao foto-repórter, que, quando chega diariamente ao seu local de trabalho, raramente sabe o que vai fotografar e em que condições o vai fazer. (...) Um fotodocumentalista, é alguém que quando parte para o terreno já estudou profundamente o tema que vai fotografar, um fotojornalista, já que é diariamente confrontado com serviços inesperados e com serviços de pauta dos quais só toma conhecimento quando chega ao local de trabalho. (...) Um fotojornalista fotografa assuntos de importância momentânea, assuntos da actualidade (...) Já os temas fotodocumentalísticos são tendencialmente intemporais, abordando todos os assuntos que estejam relacionados com a vida à superfície da Terra e tenham significado para o Homem.”³⁸

No sentido lato, o fotojornalismo é 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.”³⁹ Nesse sentido, o fotojornalismo pode estender-se a vários campos, inclusive, à fotografia documental.

No sentido estrito, o fotojornalismo pode entender-se como “a actividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (“opinar”)

³⁷ (Sousa, Fotojornalismo Performativo -O serviço de Fotonotícia da Agência Lusa de Informação, 1997)

³⁸ (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

³⁹ (Sousa, Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental, 1998)

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.”⁴⁰

Ao longo do trabalho, usarei o termo “fotojornalismo” no seu sentido mais amplo.

Podemos entender, assim o fotojornalismo como “uma actividade singular que usa a fotografia como um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao Planeta. A fotografia jornalística mostra, revela, expõe, denuncia, opina. Dá informação e ajuda a credibilizar a informação textual. Pode ser usada em vários suportes, desde os jornais e revistas, às exposições e aos boletins de empresa.”⁴¹

O fotojornalismo utiliza a fotografia como veículo de informação. A fotografia adquire, portanto, um “valor jornalístico”, porque é usada “para transmitir informação útil em conjunto com o texto que lhes está associado” e porque “tem valor como notícia”.

A sua função informativa é, por vezes, restrita devido ao seu carácter mais simbólico daí que tenha de ser muitas vezes acompanhada de texto. “A fotografia é ontogenicamente incapaz de oferecer determinadas informações, daí que tenha de ser complementada com textos que orientem a construção de sentido para a mensagem. Por exemplo, a imagem não consegue mostrar conceitos abstractos, como o de “inflação”. Pode-se sugerir o conceito, fotografando, por exemplo, etiquetas de preços. Mas, em todo o caso, o conceito que essa imagem procuraria transmitir só seria claramente entendido através de um texto complementar.”⁴²

Segundo Roland Barthes, a fotografia faz um registo histórico do momento, de um instante que não poderá ser reproduzido novamente, “Aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.”⁴³

Também Philippe Dubois, no seu livro *O Acto Fotográfico*, realça esta característica da fotografia: “a imagem fotográfica interrompe, pára, fixa, imobiliza, separa, descola a duração, captando apenas um único instante. Espacialmente, do mesmo modo, fracciona, retira, extrai, isola, capta, recorta uma porção de extensão.

O fotojornalismo procura condensar numa ou várias imagens um acontecimento, um instante e os fotojornalistas “trabalham com base numa linguagem de instantes, numa linguagem do instante, procurando condensar num ou em vários instantes, «congelados» nas imagens fotográficas, toda a essência de um acontecimento e o seu significado.”⁴⁴

⁴⁰ (Sousa, Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental, 1998)

⁴¹ (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

⁴² (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

⁴³ (Barthes, 2008)

⁴⁴ (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

O nascimento do fotojornalismo

A fotografia foi utilizada pela primeira vez como instrumento de identificação, pela polícia de Paris, em 1871, para identificar, perseguir e executar os partidários da Comuna que tinham sido capturados nas barricadas. “A partir de então, seu uso legalizado expandiu-se em várias direcções, que vão desde a fotografia policial até a judicial. Também a fotografia documental tem-se valido da função testemunhal desde os primórdios, acabando por transformá-la em uma de suas características mais marcantes.”⁴⁵



Ilustração 7 - Comuna de Paris: corpos de insurgentes. Fotografia anônima, atribuída a Disderi. (1871) ⁴⁶

Servindo-se da faceta testemunhal da fotografia, começam a surgir, ainda no séc. XIX, manifestações do que viria a ser chamado de fotojornalismo, “quando os primeiros entusiastas da fotografia apontaram a câmara para um acontecimento, tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público, com intenção testemunhal. (...) Nos Estados Unidos, a primeira fotografia de um acontecimento

público foi realizada em 1844. Trata-se de um daguerreótipo da autoria de William e Fredrick Langenheim, mostrando uma multidão reunida em Filadélfia por ocasião da eclosão de uma série de motins anti-imigração.”⁴⁷



Contudo, para alguns autores, nomeadamente Kátia Hallak Lombardi e Walter Benjamin, os primeiros passos da fotografia documental surgem ainda anteriores a essa data: “é na imagem fotográfica da vendedora de peixes de New Haven, feita por David Octavius Hill poucos anos após a fotografia ter sido patenteada pelo governo francês, em 1839, Benjamin captou o advento da representação da figura anónima, em uma época em que o comum eram os retratos encomendados.

Ilustração 8 – *The Beauty of Newhaven*, 1844 - 1848, David Hill ⁴⁸

⁴⁵ (Amar, 2007)

⁴⁶ Retirado de: <http://www.studium.iar.unicamp.br>

⁴⁷ (Sousa, Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental, 1998)

⁴⁸ Retirado de: <http://www.vam.ac.uk>

Para nós, esse apontamento, feito em seu texto *Pequena história da fotografia*, traz uma visão da gênese daquilo que mais tarde viria a se chamar de fotografia documental.”⁴⁹

A partir do séc. XIX a fotografia vai ser amplamente usada por diversas áreas e com variados intuitos, mas nesse século ela é sobretudo usada como testemunho. Como nos diz Pierre-Jean Amar “a fotografia passa a ser, portanto, a «testemunha fiel» de todos os factos importantes. Em primeiro lugar, são os acontecimentos de dimensão nacional ou de carácter trágico e teatral que são registados. Os conflitos armados vão, evidentemente chamar a atenção dos fotógrafos. Em 1847, os Mexicanos opõem-se aos Texanos. Fotógrafos anónimos deixam-nos retratos emblemáticos dos soldados e das posições, mas ainda não das cenas de batalha.

É com a Guerra da Crimeia (1853–1856) que começa a verdadeira “reportagem de guerra”. Roger Fenton (1819–1869), que prepara durante longos meses a sua expedição, deixou-nos documentos excepcionais. Antigo aluno do pintor Delaroche e fotógrafo de nomeada, equipa uma carrinha de fotografia blindada com cinco aparelhos e setecentas placas de colódio que permitem negativos com exposições de vinte e três segundos. Fenton é financiado por um negociante de estampas de Manchester e pelo Ministério da Guerra. Não inclui nas suas trezentas fotografias nenhum “instantâneo”. Todavia, em vez de nos mostrar o que caracteriza todos os conflitos armados – batalhas, feridos, cadáveres e ruínas –, faz retratos de oficiais e fotografa cenas dos acampamentos. A atmosfera guerreira não transparece nas suas imagens, realizadas segundo o puritanismo vitoriano. Baudelaire⁵⁰ comenta, “Sou o primeiro a afirmar que nenhum jornal, nenhum relato escrito, nenhum livro exprime tão bem, em todos os seus pormenores dolorosos e no seu sinistro esplendor, esta grande epopeia da guerra da Crimeia (...)”.⁵¹



Ilustração 9 - A Guerra da Crimeia, Roger Fenton ⁵²

Pode-se, assim, dizer que Roger Fenton terá sido o primeiro fotojornalista a realizar a primeira reportagem extensa de guerra.

“A Guerra da Secessão (1861–1865) também foi “realmente ilustrada, com testemunhos iconográficos que são indiscutivelmente autênticos, expressivamente esclarecedores e a prova derradeira de cada pormenor” (...) “ «A Ceifa da Morte» de Timothy O’ Sullivan, realizada igualmente

⁴⁹ (Lombardi, 2007)

⁵⁰ Importante escritor da época

⁵¹ (Amar, 2007)

⁵² Retirado de: http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.egodesign.ca/_files/articles/blocks/536_roger_fenton_guerre_de_crim.jpg

durante a batalha de Gettysburg, e que representa cadáveres a cobrir o solo, numa «luz brumosa». Alexandre Gardner escreve a propósito dela, no seu livro: “Uma tal fotografia contém uma moral proveitosa: mostra o puro horror e a realidade da guerra, em contraste com os seus sortilégios. Eis os horríveis acontecimentos! Que eles nos ajudem a evitar que aconteça outra calamidade à nação.”⁵³



Ilustração 10 - *A Ceifa da Morte* (4th July, 1863), Timothy O'Sullivan ⁵⁴

Com o aperfeiçoamento de algumas técnicas a fotografia documental vai mudar radicalmente, devido à facilidade do seu uso, aos filmes maleáveis e aos aparelhos portáteis. A fotografia vai dar origem a uma nova forma de documentação, até aí reservada à escrita. Alguns fotógrafos vão empenhar-se na documentação fotográfica e começam a compreender a força de denúncia que uma fotografia pode conter. Os problemas sociais começam, aliás, a ser realmente tomados em consideração: o nascimento do marxismo, a forte industrialização, a grande imigração para os Estados Unidos e a colonização em plena expansão.

Aos poucos o género documental foi ganhando forma, até chegar a um modelo consolidado por volta dos anos 30 do séc. XX. Thomson, Riis, Atget, Sander, Hine, Lange, Evans e muitos outros fotógrafos aliaram a paixão pela fotografia com a vontade de mostrar cenas do quotidiano, pessoas e caras desconhecidas, problemas sociais e lugares distantes. Trabalham de dia, não se escondem dos seus fotografados, dos quais são, muitas vezes, os porta-vozes.

O uso da fotografia na imprensa e o seu reconhecido “valor jornalístico” no início do séc. XX, estimularam a investigação técnica o que levou ao aparecimento de máquinas de menor tamanho, de maior maneabilidade, objectivas de maior qualidade e filmes mais sensíveis e com mais definição.

⁵³ (Amar, 2007)

⁵⁴ Retirado de: <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.spartacus.schoolnet.co.uk>



Ilustração 11 - *Man on hoisting ball Empire State Building*, 1931, Lewis Hine⁵⁶

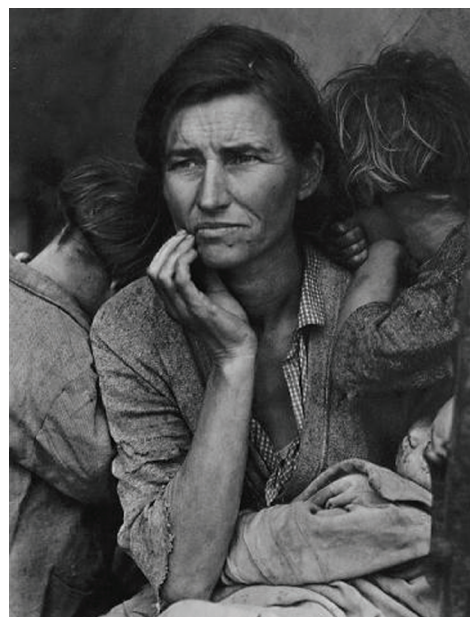


Ilustração 12 - *Migrant Mother*, 1936, Dorothea Lange⁵⁵

Paralelamente à fotografia, outras tecnologias são também desenvolvidas no início do séc. XX, e permitem à imprensa uma maior rapidez na obtenção e na divulgação da informação.

“A informação necessita cada vez mais de ser transmitida rapidamente e as imagens devem chegar às redacções tão depressa quanto os textos que se podem ditar pelo telefone. Em 1907 (...) é estabelecida uma primeira ligação telegráfica entre Paris e Londres e, em 1925, segundo Amar, “E. Berlin envia as suas primeiras imagens por rádio. Não são necessários senão alguns minutos para que uma imagem a preto e branco seja transmitida entre continentes. Todos estes avanços tecnológicos e a necessidade crescente de informação vão originar novas formas de jornalismo e, em particular, o fotojornalismo.”⁵⁷

Favorecida pelas facilidades crescentes da técnica do instantâneo vai nascer uma nova forma de documentação fotográfica. Trata-se de fotografar mais discretamente, de improviso, muitas vezes sem o conhecimento dos interessados, com uma preocupação de verdade nua e crua. “Os aparelhos utilizados são designados, aliás, como «detectives». Nesta linhagem de fotógrafos é necessário citar Arnold Genthe (1869 – 1942), de origem alemã (...)”⁵⁸

É precisamente na Alemanha, nos anos 20, que emerge o que se viria a chamar de “moderno fotojornalismo alemão”. “A aparição de máquinas fotográficas como a *Leica*, mais pequenas e providas de objectivas luminosas, possibilitou a obtenção de imagens espontâneas e de fotografias de interiores sem iluminação artificial, (...)”⁵⁹

⁵⁵ Retirado de: <http://www.masters-of-photography.com>

⁵⁶ Retirado de: <http://www.masters-of-photography.com>

⁵⁷ (Amar, 2007)

⁵⁸ (Amar, 2007)

⁵⁹ (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)



Ilustração 13 - *Street of Gamblers*, 1898, Arnold Genthe ⁶⁰

Surgem manuais para os fotojornalistas, que embora recomendem, por vezes, a ruptura com as convenções, acabam por sugerir algumas regras. É o exemplo de Kinkaid (1936) que aconselha “regras de composição: motivo centrado, selecção do “importante” em cenários amplos, manutenção de uma impressão de ordem no primeiro plano, correcção do efeito de inclinação dos edifícios mais altos e manutenção da composição simples. Se exceptuarmos a ideia de que o motivo deve surgir sempre centrado, grande parte destas regras mantém-se na fotografia de notícias.

“Os manuais mais recentes [Hoy (1986); Kobre (1980; 1991); Kerns (1980)] insistem em códigos de composição baseados nos seguintes pontos:

- a. Assimetria do motivo (exemplificando com o aproveitamento da regra dos terços);
- b. Enquadramento selectivo do que o fotojornalista entende que é significativo numa cena vasta;
- c. Manutenção de uma composição simples;
- d. Escolha de um único centro de interesse em cada enquadramento;
- e. Não inclusão de espaços mortos entre os sujeitos representados numa fotografia;
- f. Exclusão de detalhes externos ao centro de interesse;
- g. Inclusão de algum espaço antes do motivo (inclusão de um primeiro plano, que deve dar uma impressão de ordem);
- h. Correcção do efeito de inclinação dos edifícios altos;

⁶⁰ Retirado de: <http://www.zpub.com/sf/history>

- i. Captação do motivo evitando que o plano de fundo nele interfira (aconselha-se, para atingir esse objectivo, usar pequenas profundidades de campo, andar à volta do sujeito para que não haja elementos que pareçam sair-lhe do corpo nem fontes de luz indesejadas, etc.);
- j. Preenchimento do enquadramento (para o que se aconselham técnicas como a aproximação ao sujeito ou o uso de objectivas *zoom*);
- k. Recurso à “agressividade visual” dos grandes-planos e de outros planos de proximidade;
- l. Inclusão, no enquadramento, de um espaço à frente de um objecto em movimento;
- m. Fotografia de pessoas usando ângulos de 45°, em situações como as «colectivas», etc.”⁶¹

O nascimento do fotojornalismo moderno

Citando novamente Jorge Pedro Sousa⁶² “De alguma maneira, pode situar-se na Alemanha o nascimento do fotojornalismo moderno. Após a Primeira Guerra, floresceram nesse país as artes, as letras e as ciências. Este ambiente repercutiu-se na imprensa. Assim, entre os anos 20 e os anos 30 do século XX, a Alemanha tornou-se o país com mais revistas ilustradas.

Posteriormente, influenciadas pelas ideias basilares das revistas ilustradas alemãs, fundar-se-iam, em França, no Reino Unido e nos Estados Unidos as revistas *Vu*, *Regards*, *Picture Post* e *Life*, entre várias outras publicações. Em Portugal, na mesma linha, surgiram o *Século Ilustrado* e a revista *Vida Mundial*. A mesma receita, aliás, foi usada com sucesso em todo o mundo.

Dos vários factores que determinaram o desenvolvimento do moderno fotojornalismo na Alemanha dos anos 20 podem destacar-se cinco:

- a. Surgimento de novos *flashes* e comercialização das câmaras de 35mm, sobretudo da *Leica* e da *Ermanox*, equipadas com lentes mais luminosas e filmes mais sensíveis. Segundo Hicks (1952), a facilidade de manuseamento das câmaras de pequeno formato encorajou a prática do foto-ensaio e a obtenção de sequências de fotografias;
- b. Emergência de uma geração de foto-repórteres bem formados, expeditos e, nalguns casos, com nível social elevado, o que lhes abria muitas portas;
- c. Atitude experimental e de colaboração intensa entre fotojornalistas, editores e proprietários das revistas ilustradas, promovendo o aparecimento e difusão da *candid photography* (a fotografia não posada e não protocolar) e do foto-ensaio. As revistas ofereciam um bom produto a um preço módico;
- d. Inspiração no interesse humano. Floresce a ideia de que ao público não interessam somente as actividades e os acontecimentos em que estão envolvidas figuras-públicas, mas também a vida das

⁶¹ (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

⁶² (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

peças comuns. As revistas alemãs começam, assim, a integrar reportagens da vida quotidiana, com as quais se identificava uma larga faixa do público, ansioso por imagens;

e. Ambiente cultural e suporte económico.

Devido aos factores expostos, a fotografia jornalística ganhou força, ultrapassando o carácter meramente ilustrativo e decorativo a que era votada. O fotojornalismo de autor tornou-se referência obrigatória. Pela primeira vez, privilegiou-se a imagem em detrimento do texto, que surgia como um complemento, por vezes reduzido a pequenas legendas.”

Também Pierre-Jean Amar⁶³ reconhece que a Alemanha teve um importante papel no desenvolvimento do fotojornalismo moderno e da sua utilidade na imprensa: “A Alemanha da década de 30 é o país europeu que tem maior número de jornais ilustrados. Conhecemos pelo menos 13 semanários de informação que concedem um lugar privilegiado à imagem e onde podem colaborar fotojornalistas como Alfred Eisenstaedt (nascido em 1898), Martin Munkacsy (1896 – 1963), Willi Ruge, Otto Umbricht (1902 – 1980), dito Umbo, e André Kertész (1894 – 1985). Muitos destes fotógrafos terão de deixar a Alemanha nazi e emigrar para a França, a Inglaterra e os Estados Unidos.

A criação da *Dephot*, a primeira agência de imprensa fotográfica, em 1928, constitui o último elo da cadeia de construção do fotojornalismo moderno. Simon Guttmann é o seu impulsionador e Félix H. Man o primeiro director de produção. Distribuem temas completos, sob a forma de relatos fotográficos, à maioria dos semanários alemães. A *Dephot* servirá de modelo à criação de muitas outras agências pelo mundo.”

Contudo, com a chegada de Hitler ao poder, deu-se uma ruptura no fotojornalismo alemão. “Muitos dos fotojornalistas e editores, conotados com a esquerda, tiveram de fugir, exportando as concepções do fotojornalismo alemão, que espalham por vários países, entre os quais a França (*Vu*, etc.), o Reino Unido (*Picture Post*, etc.) e os Estados Unidos (*Life*, etc.). Essa geração, da qual fazem parte nomes quase míticos, como Robert Capa, iria, posteriormente, salientar-se na cobertura da Guerra Civil de Espanha e da Segunda Guerra Mundial.”⁶⁴

Na França, e continuando a citar Pierre-Jean Amar⁶⁵ “O grande sucesso da *Vu* fica a dever-se à diversidade das imagens publicadas, que vão da fotografia poética à fotografia informativa, à qualidade da paginação do seu director artístico, Alexandre Libermann, e que o será também na *Vogue*, e ao grande talento dos seus colaboradores. Assinalem-se os nomes de André Kertész, Henri Cartier-Bresson, Germaine Krull, Eli Lotar e Robert Capa. É na *Vu* que este último publicará uma das suas fotografias mais célebres, realizada durante a Guerra de Espanha, em 1936, *A Morte de um Soldado Republicano*, cuja autenticidade será contestada.”

Em 1929, nos Estados Unidos, a imprensa ainda não tinha adoptado definitivamente a fotografia como meio informativo. Contudo, é nesse ano que se dá a crise de 1929, que teve repercussões em todo o mundo, devastou a agricultura e a vida dos mineiros, como podemos encontrar descrito no livro de John Steinbeck, *As Vinhas da Ira*. O governo americano, no seu anseio de sensibilizar

⁶³ (Amar, 2007)

⁶⁴ (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

⁶⁵ (Amar, 2007)

a opinião pública para estes graves problemas, põe em prática várias estratégias, de que resulta o registo pela fotografia da vida quotidiana das populações mais atingidas pela crise.



Ilustração 14 - *Loyalist Militiaman at the Moment of Death*, 1936, Robert Capa ⁶⁶

“Em 1935, o presidente Roosevelt encarrega o sociólogo Roy E. Stryker (...) de criar um organismo intitulado *Farm Security Administration* (FSA), que reúne uma equipa de doze fotógrafos de renome, entre os quais Walker Evans (1903 – 1975), Arthur Rothstein (1915 – 1987), Dorotheia Lange (1885 – 1965) e Russell Lee (1903 – 1987). As investigações conduzidas por estes fotógrafos têm um alcance simultaneamente documental, etnológico e sociológico. Lançam um olhar sem concessões às consequências da crise, porque estão empenhados e são independentes do poder. (...)



Ilustração 15 - *Depression Family*, Walker Evans ⁶⁷



Ilustração 16 - *Kaufman County*, 1936, Arthur Rothstein ⁶⁸

⁶⁶ Retirado de: [http:// www.bbc.co.uk/.../genius/gallery/images/capa](http://www.bbc.co.uk/.../genius/gallery/images/capa)

⁶⁷ Retirado de: useconomy.about.com/.../Depression-Family.htm

⁶⁸ Retirado de: [http:// www.theseamericans.org/?tag=arthur-rothstein](http://www.theseamericans.org/?tag=arthur-rothstein)

Estas imagens, de uma grande qualidade (...) formal, foram amplamente divulgadas pela imprensa, expostas e publicadas. A experiência da FSA não tem paralelo em toda a história da fotografia, nem na história das ciências sociais.”⁶⁹

“É somente na década de 30 do século XX que o fotojornalismo se vai integrar de forma completa, nos jornais diários norte-americanos, de tal modo que, no fim da década, e em comparação com o seu início, o número de fotografias nos diários tinha aumentado dois terços, atingindo a média de quase 38% da superfície impressa em cada número.

Nos Estados Unidos, influenciada pela *Viu*, surge, a 23 de Novembro de 1936, o primeiro número da revista *Life*. “O criador da *Life*, Henri Luce (...) no seu primeiro editorial, definia o que esperava desta nova revista: “Ver a vida; ver o mundo; ser testemunha visual dos grandes acontecimentos (...) ver e ter prazer a ver; ver e ficar surpreendido; tanto o ver como o ser mostrado são hoje o desejo e a nova esperança de metade do género humano. Luce associa aos maiores nomes jornalísticos os melhores fotógrafos da época. A sua revista, que respeita a qualidade das fotografias – impressão soberba e também preocupação com a perfeição da paginação –, torna-se rapidamente uma das mais prestigiosas do seu tempo. (...) Nenhuma revista depois dela, excepto talvez a *National Geographic*, utilizou tanto dinheiro e tantos homens nas reportagens. (...) É preciso dizer que uma grande parte deste poder financeiro provém do enorme mercado dos anúncios publicitários. (...) Muitas vezes copiada, mas nunca igualada, a *Life* suscita émulos.”⁷⁰ Integram a *Life* fotógrafos como Andreas Feininger, Margaret Bourke-White, Robert Capa, Gordon Parks, Philippe Halsman, entre outros.

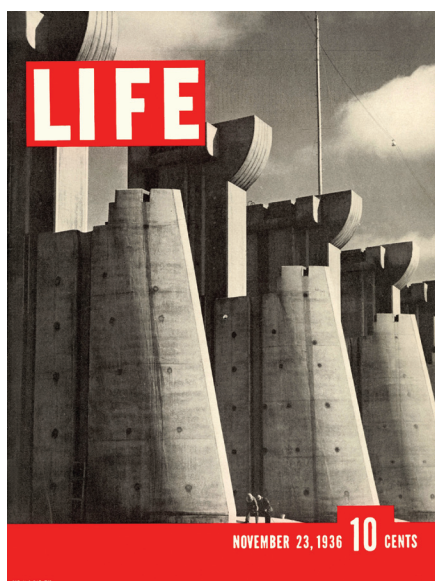


Ilustração 17 - Primeira capa da *Life*, 23 de Novembro de 1936; Fotografia de Margaret Bourke-White ⁷²

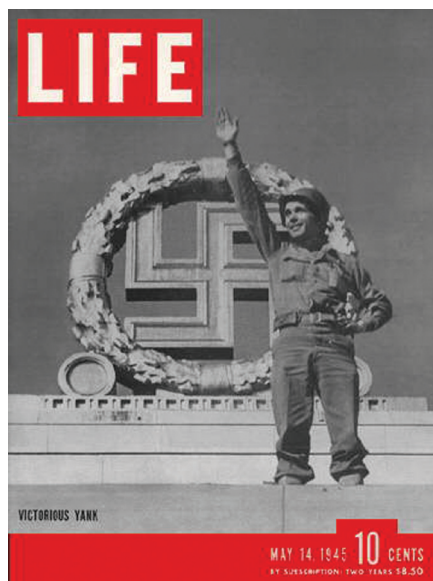


Ilustração 18 – Capa da *Life*, 14 de Maio de 1945; Fotografia de Robert Capa ⁷¹

⁶⁹ (Amar, 2007)

⁷⁰ (Amar, 2007)

⁷¹ Retirado de: <http://www.skylighters.org/photos/robertcapa.html>

⁷² Retirado de: grandmonde.blogspot.com/2007_03_01_archive.html

Ainda segundo Amar⁷³ “Entre os fotojornalistas independentes, uma das figuras notáveis desta época é, sem dúvida nenhuma, Arthur Fellig (1899-1968), dito Weegee, emigrado austríaco, que vai ganhar nome com as suas fotografias do quotidiano. A sua viatura, que é também o seu laboratório, possui um rádio sintonizado na frequência da polícia nova-iorquina, o que lhe permite estar no lugar dos crimes e dos desastres ao mesmo tempo que as forças da ordem.” Podemos notar aqui talvez um início da ânsia de fotografar em primeiro lugar, de conseguir obter a fotografia que mais ninguém consegue, do *scoop*⁷⁴ e talvez até, do início do fotojornalismo mais sensacionalista.



Ilustração 19 – *Drunks*, 1940, Weegee⁷⁵



Ilustração 20 – *Murder in Hell's Kitchen*, 1940, Weegee⁷⁶

Citando Jorge Pedro Sousa,⁷⁷ “É possível estabelecer conexões entre factores de desenvolvimento pessoais, sociais e culturais do fotojornalismo e a mutação que o jornalismo diário dos EUA teve e exportou, em consonância com Nerone e Barnhurst (1995):

- a. Poder de atracção e popularidade das fotografias, suportados por uma cultura visual que se desenvolvia com o cinema;
- b. Práticas documentais, como as dos tempos da Depressão (lembre-se o *Farm Security Administration*) e as dos fotógrafos do compromisso social. Essas práticas provaram que o documentalismo tinha força e que as fotos podem ser usadas para fins sociais através da imprensa;
- c. Entendimento das imagens como factor de legibilidade e de acessibilidade aos textos, por parte do público e dos editores;
- d. Práticas de fotojornalismo de autor, em alguns casos nos próprios jornais diários;
- e. Mutações notórias no design dos jornais norte-americanos, entre 1920 e 1940, em inter-relação com a proliferação de fotografias e com o melhor aproveitamento destas (por exemplo, as fotos aumentam de tamanho nos jornais);

⁷³ (Amar, 2007)

⁷⁴ Notícia em primeira mão

⁷⁵ Retirado de: <http://www.geh.org/ne/mismi4/weegee>

⁷⁶ Retirado de: <http://www.geh.org/ne/mismi4/weegee>

⁷⁷ (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

- f. Modificações na edição fotográfica, privilegiando-se a foto de acção e única;
- g. Percepções inovadoras do jornalismo, devido à introdução da telefoto, em 1935;
- h. Aumento (lento) do interesse dos fotógrafos pelo fotojornalismo; em 1945, os fotojornalistas americanos associam-se numa organização profissional, ganhando força, influência, poder de intervenção e *status*;
- i. Elevação definitiva do fotojornalismo à condição de subcampo da imprensa, devido à cobertura fotojornalística da Guerra Civil de Espanha e da II Guerra Mundial;
- j. Introdução de tecnologias inovadoras, como câmaras menores, teleobjectivas, flashes electrónicos.”

O pós-guerra: a primeira “Revolução” no fotojornalismo

“No fotojornalismo, os conflitos do pós-guerra representaram um terreno fecundo, sobretudo no que respeita às agências.”⁷⁸ Segundo Amar⁷⁹ “Foi em meados do séc. XIX que nasceram as grandes agências noticiosas, como a *Havas*, a *Reuter* e a *Associated Press*. Encarregadas de alimentar os jornais com as notícias do mundo inteiro, utilizaram todos os meios possíveis de transmissão rápida (pombos-correio, telégrafo, telefone, navio, comboio, avião) e conduzem entre si uma guerra sem quartel para ter a prioridade da informação.” Assim que estas agências como a *UPI* e a *France Press*, começaram a utilizar a fotografia, tudo foi feito para que as imagens dos seus correspondentes e todo o mundo pudessem ser difundidas em tempo útil. “O belinógrafo será um dos meios mais utilizados. Para além destas agências, ditas telegráficas, que tratam e divulgam textos e imagens quotidianamente, será criado depois da Guerra um novo tipo de agências fotográficas. Em França, as primeiras a empreender na nova visão são *Les Repoters Associés* e a *Apis* (...). Tratam a actualidade de uma maneira um pouco diferente, com uma linguagem mais jornalística e mais espectacular, procurando o *scoop*”⁸⁰.

Robert Capa, de que a *Life* publicou as famosas fotografias do desembarque aliado na Normandia e que se tornaria um dos mais importantes fotógrafos de guerra, cria em Nova Iorque, em 1947, a agência *Magnum*, com os seus amigos David Seymour (...), dito Chim, Henri Cartier-Bresson (...) e George Rodger (...) aos quais se juntará, um pouco mais tarde, Werner Bischof (...).



Ilustração 21 - Original da revista *Life* contendo o artigo *Beachheads of Normandy*, Fotografia de Robert Capa⁸¹

⁷⁸ (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

⁷⁹ (Amar, 2007)

⁸⁰ Notícia em primeira mão

⁸¹ Retirado de: http://www.slightly-out-of-focus.com/robert_capa_D-D...

Criada como cooperativa, a *Magnum* tem como objectivo defender os interesses e os direitos dos fotógrafos e controlar a utilização que é feita das imagens: não às legendas que deturpem o sentido, não às imagens reenquadradas para que seja respeitada a perspectiva integral do autor. A *Magnum* não é uma agência de notícias, mas pelo contrário, produz temas de fundo, nos quais os fotógrafos trabalham, por vezes, durante meses. Na gíria da imprensa, é o que se chama de «grande jornalismo de revista».

A par das novas agências surgem também novos conceitos no fotojornalismo. “Os anos 50 do século XX foram uma época de ruptura das fronteiras temáticas e de desenvolvimento da foto-reportagem. A partir de meados dos anos 50, nota-se uma importante evolução estética em alguns fotógrafos “da imprensa” – documentalistas ou fotojornalistas – que cada vez mais fazem confundir a sua obra com a arte e a expressão.”⁸²

A mesma ideia é partilhada por Kátia Hallak Lombardi⁸³ “A partir do período do pós-guerra, começamos a assistir a uma busca mais intensa por novas formas de representação na fotografia documental. Tomaremos os fotógrafos Robert Frank (...), William Klein (...) e Diane Arbus (...) – alguns dos responsáveis pelo início das rupturas da linguagem documental – para exemplificar como se desencadearam algumas transformações que dizem respeito a um novo modo ver e fotografar o mundo.”



Ilustração 22 - *Political Rally, Chicago, 1956*, Robert Frank⁸⁴



Ilustração 23 - *A Jewish Giant at home with his parents, 1967*, Diane Arbus⁸⁵

⁸² (Sousa, *Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*, 2002)

⁸³ (Lombardi, 2007)

⁸⁴ Retirado de : [http:// www.tate.org.uk/.../sixreflectionsfrank.htm](http://www.tate.org.uk/.../sixreflectionsfrank.htm)

⁸⁵ Retirado de: <http://www.masters-of-photography.com>

Os anos 50 vão também fazer surgir outras temáticas na imprensa, nomeadamente a dita “imprensa cor-de-rosa” a “imprensa de escândalos”, o erotismo de qualidade presente nas revistas como a *Playboy*, as revistas ilustradas especializadas em moda, decoração, electrónica e fotografia, entre outros temas (e que ainda hoje em dia sobrevivem à concorrência com a televisão).

A imprensa de escândalos e a imprensa cor-de-rosa, vão fazer surgir, por sua vez, nos anos 50, os *paparazzi*, fotógrafos especialistas em captar os famosos em momentos da sua vida privada.

A segunda “Revolução” no fotojornalismo

Como nos diz Jorge Pedro Sousa⁸⁶ “Pelos anos 60, a concorrência aumentou na comunicação social, acentuando os aspectos negativos das concepções do jornalismo sensacionalista de que ainda se notavam indícios.

Se nos anos 50 irrompeu a Guerra da Coreia, nos 60 os EUA envolvem-se no Vietname.”

Tal como havia acontecido em conflitos anteriores, estas Guerras também mereceram cobertura fotojornalística, até porque, segundo Susan Sontag⁸⁷ a guerra e a fotografia agora parecem inseparáveis. Também segunda ela “para uma guerra tornar-se real necessita de imagens.”

Contudo, nestes dois conflitos o papel do fotojornalismo vai ser diferente: “Nestes conflitos, o fotojornalismo vai ter um papel oposto ao que teve nos grandes conflitos anteriores. Com menos censura, algumas das fotos publicadas na imprensa ocidental, mormente na norte-americana, em conjunto com a TV, serviram para criar no Ocidente correntes de opinião contrárias à guerra.”⁸⁸

Amar⁸⁹ vai mais longe e afirma que “A Guerra do Vietname, a guerra melhor coberta pela informação, terminou, em parte, devido à pressão das opiniões públicas hipersensibilizadas pelos *media*. Mais de 600 jornalistas estavam nela presentes e a fotografia tinha então mais impacto do que a televisão.”

“É precisamente por altura da guerra do Vietname que se opera a segunda «revolução» no fotojornalismo. (...) as agências fotográficas e os serviços fotográficos de algumas agências noticiosas vão florescer, transformando-se em autênticas fábricas de fotografias. (...) Por volta dos finais dos anos 70, estas revistas começaram a publicar com mais regularidade fotografias a cores, devido à instalação de tecnologia que permitia a impressão a cores com rapidez. (...) Dá-se uma reacção, especialmente francesa, mas globalmente europeia, contra o domínio norte-americano no fotojornalismo. Fundam-se agências como a *Sygma*, cujo objectivo era fazer um fotojornalismo francês à francesa”⁹⁰

Pierre-Jean Amar também faz referência ao fotojornalismo e às agências franceses que surgem nesta época: “A *Magnum* tinha aberto o caminho às agências cooperativas. Em 1968, abre em Paris, a agência *Gamma*, (...) Esta nova agência vai tornar-se umas das melhores.

⁸⁶ (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

⁸⁷ (Sontag, 2006)

⁸⁸ (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

⁸⁹ (Amar, 2007)

⁹⁰ (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

Estas novas agências vão fazer de Paris a capital mundial do fotojornalismo. Elas cobrem todos os grandes acontecimentos da época e especialmente as guerras: Vietname, Chipre, Médio Oriente, Irlanda, Etiópia, Camboja.

O fotojornalismo praticado pelas grandes agências não é a única forma sob a qual o encontramos nos anos 60 a 80. Já vimos que na *Magnum* o espírito é diferente e, nesta linha, alguns jovens fotógrafos franceses vão tentar propor uma nova maneira de ver. Pouco atraídos pela actualidade escalante, interessam-se mais pelos problemas da sociedade, pela evolução das mentalidades, por temas de fundo que é preciso elaborar a longo prazo, sem estarem dependentes do mercado da imprensa. Este raciocínio um pouco utópico vai presidir à criação de novas agências onde as noções de autor e de trabalho colectivo são totalmente respeitadas. A primeira deste género, a agência *Viva*, abre em Paris em 1972.”⁹¹

Nos anos 80 do séc. XX, assiste-se ao início de uma forte segmentação dos mercados da comunicação social e a um aumento do cuidado que é dado ao design gráfico na imprensa.

A terceira “Revolução” no fotojornalismo

No fotojornalismo as mudanças sucedem-se a um ritmo vertiginoso.

Assim, cada vez menos anos medeiam entre as suas “revoluções”. A exemplificá-lo, “podemos situar no início dos anos 90 uma nova vaga transformadora no domínio fotojornalístico.”⁹²

Esta “revolução” fica a dever-se a muitos factores, dos quais destaco alguns dos mais importantes, e que são referidos por Pedro Sousa:

- a. “As possibilidades da manipulação e geração computacional de imagens levantam problemas nunca antes colocados à actividade, no âmbito da sua relação com o real;
- b. A transmissão digital de telefotos por satélite e telemóveis aumenta a pressão do tempo a que os fotojornalistas estão sujeitos, tornando-se o acto fotográfico menos passível de planeamento e de pré-visualização;
- c. Se novas portas se abrem aos fotojornalistas, como as portas dos tribunais, também existem novas tentativas de controle sobre a movimentação dos (foto)jornalistas, especialmente em cenários bélicos ou conflituosos. As estratégias militares são programadas a pensar nas imagens; (...)
- d. Assiste-se a uma industrialização crescente da produção rotineira de fotografia jornalística, centrada no imediato e não no desenvolvimento global dos assuntos, nos processos – mais ou menos lentos – de investigação, embora, por contraste, o fotojornalismo de autor, na linha da *Magnum*, sobretudo no campo documentalístico, ganhe adeptos e prestígio. A produção de fotografia jornalística de autor orienta-se, sobretudo, para a satisfação das necessidades editoriais dos jornais de

⁹¹ (Amar, 2007)

⁹² (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

qualidade e para a edição de livros e realização de exposições. Alguma da fotografia de autor (e não só) encontra-se também disponível na Internet, mostrando que a rede poderá transformar-se numa espécie de redacção livre e mundial no futuro); (...)

e. Assiste-se a uma revalorização da fotografia de retrato no âmbito do fotojornalismo, inclusivamente devido à revalorização das entrevistas enquanto género jornalístico;

f. A televisão bate constantemente o fotojornalismo, como se viu no 11 de Setembro, mas não elimina a sua importância na imprensa e fora dela: as pessoas compraram os jornais de 12 de Setembro não só para ler as análises e as notícias mas também para rever as imagens e guardá-las religiosamente (os jornais desta vez não foram deitados ao lixo);

g. As grandes agências fotográficas atravessaram constantes sobressaltos financeiros, em parte por culpa das exigências crescentes dos fotojornalistas, e perderam terreno para as agências noticiosas, que hoje dominam completamente o fotojornalismo mundial – *Associated Press*, *Reuters* e *France Presse* (associada da *European Press Photo Association* – *EPA*) – e para as empresas de bancos de imagem (*Corbis*, *Getty Images*, etc.); (...)

h. As novas tecnologias fazem convergir a captação de imagens em movimento com a captação de imagens fixas: um único repórter de imagem pode fornecer registos visuais para jornais e revistas, para a televisão, para os meios on-line, etc.; este facto contribuiu para a perda de especificidade do fotojornalismo; (...)

Todos estes aspectos e as mudanças consequentes fazem com que haja uma necessidade de readaptação constante dos fotojornalistas a novos modelos e convenções, a novas rotinas produtivas e a novas tácticas e estratégias profissionais.

Para Kátia Hallak Lombardi “a fotografia documental vem tomando caminhos que se diferenciam daqueles seguidos pelos primeiros documentaristas, devido ao desenvolvimento tanto de novas linhas estéticas quanto do modo de abordagem de seus objectos. Gisèle Freund começa a introdução do seu livro *Fotografia e Sociedade* afirmando que “cada momento da História vê nascer modos de expressão artística particulares, correspondendo ao carácter político, às maneiras de pensar e aos gostos da época.” Também acreditamos que os fotógrafos acabam por seguir tendências estéticas que marcam sua época para, a partir delas, criar sua própria identidade.”⁹³

⁹³ (Lombardi, 2007)

O Caso Português

As primeiras publicações ilustradas em Portugal

Se existe área em que a actualização dos conceitos e dos processos visuais nacionais foi mais consensual com as grandes linhas de desenvolvimento cultural internacional, a imprensa ilustrada foi uma delas. É por iniciativa de alguns dos principais periódicos diários, como o *Século Ilustrado*, que surgem os semanários ilustrados, como a importante e histórica *Ilustração Portuguesa*, em que a primazia noticiosa passa a ser construída pela imagem.⁹⁴

No séc. XIX com a introdução e desenvolvimento das ideias republicanas em Portugal eclodiram movimentos revolucionários num período de agitação conspirativa. É neste contexto que se inserem os panfletos e periódicos clandestinos datados de 1848, profusamente ilustrados. É, também, nesse contexto que, em Portugal, a imagem adquire outro estatuto, como refere Emília Tavares,⁹⁵ “A fotografia encontra-se com a política, em plena Revolução Republicana, numa fase de crescimento e afirmação da imprensa ilustrada, num momento em que a imagem toma grande importância no significado da notícia, diálogo sem palavras, que vai submetendo a palavra escrita ao seu primado, à sua força comunicacional. Etapa muito importante no desenvolvimento do fotojornalismo nacional moderno, em que a banalidade noticiosa de hoje representa novidade no passado.”

A Gravura nos primeiros periódicos portugueses

Segundo João Oliveira “Numa primeira fase – iniciada ainda na década de 1840 e com exemplos até finais do século XIX –, a fotografia não fez mais do que servir de base à produção de gravuras, que eram depois insertas nas publicações da forma tradicional”. Coexistiu, aqui, com o “desenho do natural”, da memória ou da imaginação do artista.

A gravura irá lentamente ser difundida como, por exemplo, na revista *O Panorama* e, só com *O Occidente*, a partir de 1878, se divulgará, num círculo restrito, a circulação de imagens. Imagens “a preto e branco”, representações e cópias de fotografias, abrindo e facilitando a aceitação destas imagens da realidade.⁹⁶

“Em 1900 a fotografia já não era estranha ao público português. Aliás, o nosso país importou-a de forma relativamente precoce. Apresentada oficialmente ao mundo em Paris, em Janeiro de 1839, a invenção revolucionária, atribuída a Daguerre e Niépce e baptizada daguerreótipo, foi noticiada pela primeira vez em Portugal pela revista *O Panorama*, logo em 16 de Fevereiro desse ano.”⁹⁷

⁹⁴ (Tavares, *Hibridismo e Superação: A fotografia e o Modernismo Português*)

⁹⁵ (Tavares, “Disparando” a Revolução)

⁹⁶ (Barrocas)

⁹⁷ (Oliveira, 2012)

Citando João Oliveira “O primeiro periódico a publicar uma gravura copiando um daguerreótipo foi *O Panorama*, na edição de 20 de Março de 1841, representando a fachada do Palácio da Ajuda, com o interessante comentário: “O desejo de apresentar aos leitores deste semanário um specimen dos desenhos tirados com um instrumento de recente invenção, o daguerreotypo, nos moveu a estampar a gravura acima, que é o facsimile de um dos mais perfeitos, que se tem obtido em o nosso paiz. Com muito custo foi a copia reproduzida na madeira para ser aberta pelo buril, porquanto neste genero de desenho, alcançado pela acção da luz solar, é a lamina original tão lustrosa que não se póde fitar nella os olhos por muito tempo e com a firmeza que exige um trabalho fiel. Acresce a delicadeza dos perfis e contornos, que confunde a vista, porque o daguerreotypo copia os mais miúdos accessorios dos objectos com perfeitíssima exactidão.”

“*O Panorama* apresentava-se com oito páginas, de formato quarto grande, com o texto distribuído por duas colunas. Na maioria dos números, era ilustrado na primeira e em mais duas páginas. Estas seguem uma numeração contínua ao longo do ano, no fim do qual se perfazia um volume...

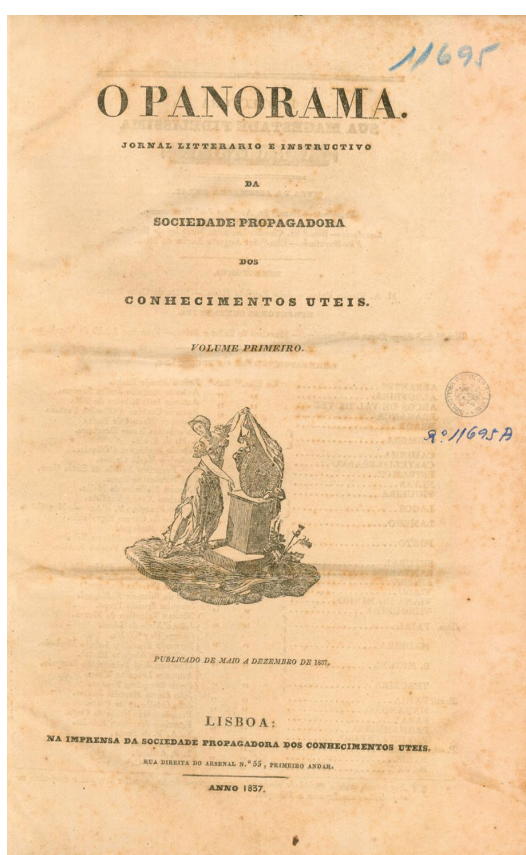
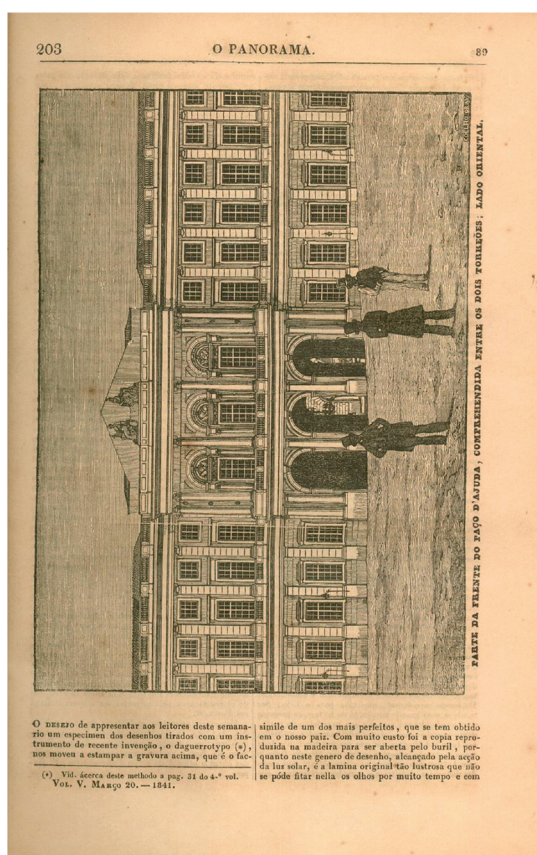


Ilustração 24 – Página de *O Panorama* que inclui a gravura copiada do daguerreótipo, edição de 20 de Março de 1841, representando a fachada do Palácio da Ajuda⁹⁸

Ilustração 25 – 1ª Página da 1ª Edição de *O Panorama*, 1837⁹⁹

⁹⁸ Retirado de: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>

⁹⁹ Retirado de: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>

No que concerne à gravura, é notório o esforço desenvolvido para chamar às páginas d' *O Panorama* trabalhos feitos por artistas portugueses, sobre Portugal. A questão é que não há artistas em número suficiente para assegurar a produção semanal de gravuras de que o jornal necessita, pelo que não resta alternativa que não seja a de as comprar no estrangeiro. Mas progressivamente essa situação altera-se. *O Panorama* conterà, portanto, algumas das primeiras gravuras sobre monumentos, cidades e personalidades nacionais. De entre os desenhadores e gravadores, cujas assinaturas foi possível identificar, constam as de: Bordallo (Manuel Maria Bordallo Pinheiro, 1815-1880; desenhador), Coelho (José Maria Baptista Coelho, 1812-1891; gravador), Fonseca (desenhador), Pedrozo (João Pedroso Gomes da Silva, 1823-1890; gravador), Silva (Francisco Augusto Nogueira da Silva, 1830-1868; desenhador), Pereira (António Joaquim Gonçalves Pereira, 1839-1878; desenhador) e Le Ribeiro (desenhador).¹⁰⁰

A revista *O Occidente* (1877-1915), foi, também, um dos primeiros periódicos ilustrados, em Portugal, a usar a fotografia como base na produção de ilustrações.

Segundo Rita Correia a edição de publicações periódicas ilustradas em Portugal já não era uma novidade aquando da 1ª edição do *Occidente*. “O que marcou a diferença foi que o *Occidente* fez escola e foi escola de gravadores. De facto, o projecto alicerçou-se na criação de um atelier de formação de gravadores, porque com os que então existiam não era possível assegurar a actualidade imagética que se pretendia imprimir à publicação, nem tão pouco a reprodução de obras de arte nacionais, as recreações históricas, etc., que faziam parte do seu programa... Presente numa série de exposições em que o país se fez representar, o *Occidente* viu reconhecida a sua qualidade através de prémios: menção honrosa, na Exposição Universal de Paris, de 1878; medalha de cobre, na Exposição Internacional de Antuérpia, de 1894, e na Exposição Universal de Paris, de 1900; e o «Grand-prix» nas exposições universais de S. Luís, em 1904, e de Lovaina, em 1907.”¹⁰¹

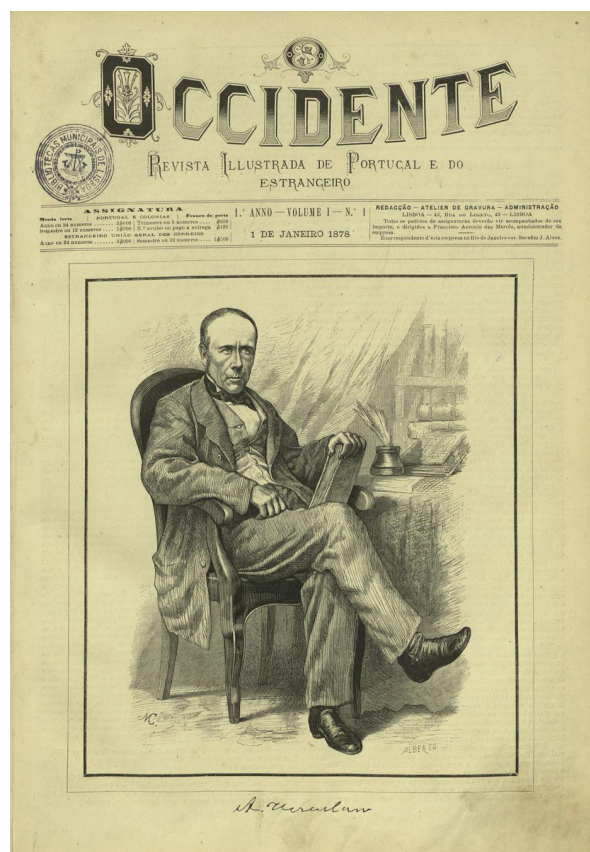


Ilustração 26 – 1ª Página da 1ª Edição do *Occidente*, de 1 de Janeiro de 1878¹⁰²

¹⁰⁰ (Correia R., Hemeroteca Digital, 2008)

¹⁰¹ (Correia R., Hemeroteca Digital, 2008)

¹⁰² Retirado de: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>

Teixeira, Benoliel, Delius, Félix, Frederico Braga, Garcez, Guedes d'Oliveira, João Magalhães Júnior, Novaes, Photographia Sequeira & Roque, Salgado, Vasques, entre muitos outros; aos quais havia ainda que acrescentar as dezenas de amadores, de todo o país, que enviaram fotografias para a *Ilustração Portuguesa*, que as publicou, identificando os autores pelo nome e agradecendo a oferta; com igual ou maior interesse foram recebidas as fotos de militares que participaram na I Grande Guerra.”¹⁰⁶

Manuel Correia¹⁰⁷ refere que em 1925, era prática de quase todos os jornais portugueses publicarem retratos impressos de personalidades. Contudo, afirma que “o *Diário de Notícias* foi o primeiro jornal a publicar fotografias nas suas páginas. Seguiu-se o *Século*, o *Século Ilustrado*, *ABC*, *Vida Mundial*, *Flama* e outros até uma conseguida generalização.”

As décadas seguintes do séc. XX, segundo a investigadora Emília Tavares, foram de ruptura com as características técnicas e de conteúdo noticioso, muito pelo contributo de Eduardo Schwalbach e Leitão de Barros, que criaram um novo modelo de comunicação de massa e se envolveram no lançamento do *Notícias Ilustrado* (1928-1935), suplemento gráfico do *Diário de Notícias*, o primeiro jornal a ser impresso pelo processo da rotogravura em Portugal. Segundo Manuel Correia que cita Emília Tavares o *Notícias Ilustrado* alargou a sua área de informação à arte, desporto, teatro e cinema, e propôs “um novo modelo de publicação da fotografia, rompendo com a prática anterior, de enquadrar a imagem no formato original de acordo com critérios de paginação tradicionais e de subserviência da imagem ao texto. (...) À intensificação dos mecanismos gráficos do jornal ilustrado correspondeu uma maior produção de imagens e a procura de fotorepórteres.

O *Notícias Ilustrado* tornou-se uma escola, fomentando a fotoreportagem, divulgando a obra de fotógrafos, noticiando os prémios dos fotógrafos. Nomes como Raul Reis, Dinis Salgado, Ferreira da Cunha, Salazar Dinis, Mário Novais e Horácio Novais estão ligados a este movimento jornalístico.”

“A notícia ilustrada irá desempenhar um importante papel no acesso massificado à notícia, e na possibilidade do seu entendimento, em contraponto à notícia escrita, mesmo em contextos de elevado analfabetismo, como era o caso de Portugal no início do século XX. O povo não pode ler mas pode ver a notícia, esse será um veículo revolucionário para a compreensão, que depressa assume protagonismo como elemento fazedor da opinião pública.”¹⁰⁸



Ilustração 28 – 1ª Página do nº2 da Série II de *O Notícias Ilustrado*, de 24 de Junho de 1928¹⁰⁹

¹⁰⁶ (Correia R., 2009)

¹⁰⁷ (Correia)

¹⁰⁸ (Tavares, Retratos do povo)

¹⁰⁹ Retirado de: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>

Em suma, podemos dizer que as primeiras ilustrações da imprensa portuguesa inauguraram um sistema complexo em que o discurso visual, da mesma forma que o discurso textual, participa activamente dos combates ideológicos de uma época.

Na década de 1920, surgiu também o magazine, vocacionado «para o fait-divers, as curiosidades, os folhetins, a ilustração, a imagem fotográfica».

O processo de consciencialização da fotografia desde o século XIX em Portugal, traduziu-se, também na publicação de revistas e folhetins sobre a própria fotografia, que ofereciam informação técnica, teórica e prática e relativa a acontecimentos relacionados com a fotografia, tanto a nível nacional como internacional.

“*A Arte Photographica, Revista Mensal dos Progressos da Photographia e das Artes Correlativas* surge, na opinião de vários autores, como a primeira revista portuguesa a dedicar-se especificamente à fotografia. Ela é publicada durante dois anos consecutivos, 1884 e 1885. (...) Aborda assuntos diversos: exposições, publicações, bibliografia, aspectos técnicos e teóricos e apresenta uma imagem fotográfica – o specimen...

A este respeito, diz-nos António Pedro Vicente, no artigo *Os primeiros 75 anos da fotografia em Portugal*, “que a única revista de qualidade publicada em Portugal durante o século XIX terá sido *A Arte Photographica*. Propriedade da firma *Photographia Moderna*, do Porto, tinha direcção literária e artística de Leopoldo Cirne e contou com a colaboração de Carlos Relvas, Margarida Relvas, Eduardo Alves, Constantino Pais, A. Ramos Pinto, Rebelo Valente, Ildefonso Correia, Joaquim Bastos, Antero Araújo, Nuno Salgueiro, João S. Romão e outros. Nas suas páginas davam-se a conhecer os avanços da arte, pela tradução de artigos da especialidade, noticiando invenções, anunciando novos aparelhos, mas incluindo também artigos originais.”¹¹⁰

Em dois números, Abril e Maio de 1887, surge o boletim da *Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, fundada, em 27 de Novembro de 1886, (...) A capa apresenta, em termos gráficos, um arranjo de flores donde sobressaem equipamentos fotográficos entre os quais se entrevê os nomes dos fundadores reconhecidos Daguerre e Niépce. (...) Apresentando um total de 30 páginas os dois números incidem sobre várias áreas temáticas (...) mas não apresenta os ‘specimens’, tal como vimos, na revista *A Arte Photographica*.

O *Boletim do Grémio Portuquez d’Amadores Photographicos* publicou-se ao longo de três anos, sendo destas três que falamos a publicação periódica portuguesa novecentista sobre fotografia mais durável, iniciando-se em Junho de 1890 e terminando em Dezembro de 1892.

São vinte e sete números ao longo dos três anos, entre os quais foram publicados números duplos (6&7 de 1890, 3&4, 6&7, 11&12 de 1891, 4&5 de 1892) e um número triplo (6&7&8 de 1892). A estrutura habitual dos vários números manteve-se semelhante ao longo dos três anos. Todos os números traziam uma espécie fotográfica, tinham uma parte de comunicação directa dos responsáveis do boletim com os leitores, notícias de eventos nacionais ou internacionais, concursos, publicações recebidas e/ou comentadas e informação técnica / teórica sobre fotografia.”¹¹¹

¹¹⁰ (Oliveira, 2012)

¹¹¹ (Barrocas)

O fotojornalismo em Portugal

O desenvolvimento das ideias republicanas no séc. XIX e na viragem para o séc. XX, bem como os avanços que a fotografia demandava, permitiu que as duas se encontrassem, em Portugal, em pleno crescimento, em plena Revolução Republicana e numa fase de afirmação da imprensa ilustrada.

Muitas são as reportagens deste período em que os grandes comícios republicanos são a imagem de uma enorme massa de pessoas, espelho de uma nova ordem social que se impunha e que se aproximava do poder. Os desenvolvimentos técnicos, tipográficos e fotográficos permitiram que a imagem fotográfica pudesse, finalmente, ser impressa directamente no jornal, sem ter de passar pela interpretação do gravador através do seu desenho, como ocorria até então. Surge assim uma nova indústria cultural, a da imprensa ilustrada, e uma nova actividade profissional, a do fotorepórter moderno, o fazedor de um novo conceito de notícia.

Assiste-se, assim, à emergência e consolidação da fotografia de reportagem e a imposição da imagem como cerne da notícia, através dos jornais ilustrados a que o fotojornalismo vai conferir novos pressupostos e modelos. Citando Emília Tavares, os nomes incontornáveis de Joshua Benoliel, António Novaes, Arnaldo Garcez, Arnaldo Fonseca ou Aurélio da Paz dos Reis, constituem uma primeira geração de foto-repórteres que produziram um corpo de imagens fundamental para entender a sociedade portuguesa do início do século XX, assim como as suas novas formas de comunicação. Uma segunda geração forja-se num novo período de renovação da imprensa, a partir de 1928, com a criação do *Notícias Ilustrado* que, sob a direcção gráfica do cineasta Leitão de Barros e com a novidade técnica da rotogravura, criou uma verdadeira «revolução» nos meios de comunicação ilustrados. Dela fazem parte fotógrafos como Ferreira da Cunha, Mário Novais, Horácio Novais, Serra Ribeiro, Raul Reis, Salazar Dinis, Denis Salgado e muitos outros, que seriam também os principais obreiros de uma imagética de propaganda oficial do regime do Estado Novo a partir de 1934. Nesta mesma década de 50, um pequeno grupo de fotógrafos (Carlos Afonso Dias, Gérard Castello-Lopes, Carlos Calvet e Sena da Silva), também eles amadores, delineou outra abordagem da fotografia, que viria a ser reivindicada como a única «vanguarda» e oposição estética ao meio ortodoxo e desinformado dos salões fotográficos e da fotografia oficial do regime.¹¹²

Ainda segundo Emília Tavares “O fotorepórter Joshua Benoliel (1873-1932) e a revista ilustrada *Illustracao Portuguesa*, suplemento do jornal *O Seculo*, são, sem dúvida, uma das referências históricas da imprensa ilustrada portuguesa e do nascimento da foto-reportagem com cariz actual e moderno. Se bem que o cerne da notícia continue a destacar os privilegiados, a *Illustracao Portuguesa*, de inspiração republicana, passa a olhar esse cidadão comum, o anónimo, que passa na rua ou que a ocupa sob a forma de protesto político. Quer seja no primeiro plano ou em plano secundário, o povo inunda as paginas dos jornais e a sua imagem torna-se objecto de publicação, o que lhe confere visibilidade, tornando-o parte do registo que fica para a história.

¹¹² (Tavares, *Hibridismo e Superação: A fotografia e o Modernismo Português*)

Mais do que uma narrativa, ficcionada ou não, o povo entra na história universal por via desse testemunho que é visual, logo, prova irrefutável de uma presença física e simbólica. (...)

Quer aclame reis, anarquistas ou republicanos, o povo marca uma presença veemente nas imagens que povoam as revistas ilustradas. A sua condição política e social pode permanecer inalterada, mas esta presença no corpo da notícia, no imaginário público em que a elite, apesar de se manter como o elemento fulcral e dominante, deixa de ser o único elemento, confere-lhe um protagonismo psicológico e histórico em consonância com o contexto da construção da modernidade. (...) A cidade, ou melhor, a capital Lisboa, sofre as mudanças consequentes de uma nova convivência social, derivada dos fluxos migratórios internos. O povo invade as ruas da capital, não só enquanto trabalhador em trânsito, mas igualmente na forma de manifestação pública, seja mediante o regozijo, o protesto ou a revolução. O seu registo fotojornalístico torna-se também ele diverso, e o povo torna-se a urbe: a sua representação diversifica-se entre a criada que passeia com a patroa burguesa na Avenida, o retrato de grupo das mulheres em greve, operarias ou varinas, ocupando a via pública, os mendigos e excluídos ocupando o simbólico terreiro do poder, na Praça do Comércio. (...)

Uma mudança de paradigma relativamente a identificação do poder com o povo ocorre de forma evidente na transição do republicanismo para o fascismo, com a transferência de uma aptidão cultural pelo contexto rural e uma tendência para a rejeição do modelo urbano, identificado também como símbolo dos “malefícios e degenerescência civilizacional da modernidade” (...)

Noutro âmbito, o da foto-reportagem, a imprensa fez eco de uma estratégia de construção de imagem do líder, Oliveira Salazar. Alimentando um não protagonismo, Salazar não deixou de construir uma imagem, baseada na humildade e no ascetismo, baluartes com que inundou a ideologia política, numa apologia da pobreza como esteio moral.”¹¹³

Em Portugal, a fotografia irá ter a relevância que alcançou noutros países, desde a sua expressão artística à sua aplicação informativa, científica e comercial.

¹¹³ (Tavares, Retratos do povo)

A ética da fotografia na imprensa

A importância do debate de questões éticas e deontológicas no fotojornalismo

É necessário realçar a importância do debate de questões éticas e deontológicas no fotojornalismo. Até porque, muitas vezes, isso tem influenciado e transformado a estética e a abordagem tomadas pelos fotojornalistas, dando origem a transformações sucessivas da fotografia na imprensa. Essas questões são debatidas desde que a fotografia teve lugar na imprensa. Segundo Jorge Pedro Sousa¹¹⁴ “As perspectivas éticas e deontológicas mudaram ao longo do tempo. Por exemplo, antes dos anos 30 era aceitável que os sujeitos posassem para as fotografias, devido às limitações tecnológicas das câmaras 4x5, as mais usadas na época (principalmente devido à incapacidade de travagem do movimento, especialmente em situações de fraca luminosidade). Mesmo parte dos processos de tratamento de fotografias que hoje em dia se desenvolvem usando computadores – e que estão no centro de um intenso debate ético-deontológico – foram amplamente usados nos velhos laboratórios a preto-e-branco: reenquadramentos, acentuação ou diminuição do contraste, variações na exposição, reversão da imagem, dissimulação de objectos e pessoas, etc.”

É também Jorge Pedro Sousa que enumera algumas das questões mais debatidas nos dias de hoje no campo das imagens de imprensa:

a. Cedência ou não à estética do horror em fotojornalismo, havendo fotojornalistas, como

Don McCullin, que enveredaram por essa estética, e outros que a recusaram, como Robert Capa, que nem em situações limite buscava o horror;

b. Uso de fotos de acontecimentos traumáticos;

c. Modificação e truncagem de fotografias;

d. Cedência à espectacularização e ao sensacionalismo, nomeadamente à espectacularização e ao sensacionalismo gratuitos;

e. Captação de imagens sem que o jornalista se identifique como tal;

f. Captação de imagens sem se respeitarem as pessoas (por exemplo, invadir a privacidade, não respeitar a dor, não proteger a identidade das vítimas de crimes, maiores ou menores de idade, bem como dos delinquentes menores de idade, não proteger a identidade de prostitutas e prostitutos, etc.);



Ilustração 29 – *Biafra*, 1969, Don McCullin¹¹⁵

¹¹⁴ (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

¹¹⁵ Retirado de: <http://www.pixelpress.org/afterphotography/wp-content/uploads/2009/04/don-mccullin.png>

g. Tratamento discriminatório e estereotipização ou reforço da estereotipização das pessoas em função da idade, do sexo, da cor ou da raça, da nacionalidade, das crenças, do aspecto físico e (por vezes) da deficiência, das profissões, etc.;

h. Uso das fotografias de arquivo como se fossem actuais, sem preocupação pela contextualização temporal; esta questão surge, nomeadamente, quando a situação representada já não funciona como um índice da realidade (por exemplo, quando alguém que já morreu surge numa fotografia que pretende ser “actual”) ou quando a fotografia já não dá conta da situação actual (como a fotografia de uma família que parece unida quando na realidade está desavinda);

i. Uso descontextualizado de imagens;

j. Apresentação das imagens num contexto diferente do da sua produção, o que pode desviar o observador do sentido pretendido para as mesmas;

k. Uso da persuasão visual como forma de manipulação, desinformação, contra-informação e propaganda, como aconteceu durante a Guerra do Golfo, conflito durante o qual as imagens disponibilizadas no Ocidente mais pareciam um catálogo do armamento americano; essas imagens terão ainda promovido a ideia de que se tratava de um conflito cirúrgico, envolvendo apenas meios de alta tecnologia, quando a maior parte das bombas que caíram sobre o Iraque eram gravitacionais (tal e qual como as da Segunda Guerra Mundial); neste campo, a verosimilhança das imagens fotográficas tornam-nas num dos veículos privilegiados para a manipulação, a desinformação, a contra-informação e a propaganda através da imprensa (embora os *cartoons*, devido ao humor corrosivo, e os infográficos, devido à sua credibilidade, que parece «científica», também o sejam);

l. Aproveitamento directo e não contextualizado das fotografias e outros documentos gráficos enviados por profissionais de relações públicas, conselheiros de imprensa, etc.;

m. A acreditação dos fotojornalistas (uma forma de controle acrescido sobre pessoas que já são titulares de uma carteira profissional que lhes deveria, só por si, garantir o acesso aos locais onde se

desenvolvem acontecimentos de interesse para a comunidade), a obrigação de não usar determinado equipamento para fotografar certos políticos (por exemplo, impedimento da utilização de objectivas grande-angular, que tendem a distorcer as proporções dos motivos representados), etc.;

n. Uso de imagens potencialmente injuriosas (por exemplo, o político que é fotografado com um dedo no nariz);



Ilustração 30 - Dilma Rousseff, na altura ministra da Casa Civil, fazendo um gesto que foi interpretado pela imprensa de diferentes maneiras. Crê-se que a ministra estaria apenas a enumerar alguns factos.¹¹⁶

¹¹⁶ Retirado de: juarezvicentecarvalho.blogspot.com/2010/03/...

- o. Abuso das ilustrações fotográficas e recurso a elementos visuais sem ancoragem na realidade para a realização desse tipo de fotografias; uso de técnicas das fotografias ilustrativas na produção e no processamento de outros géneros fotojornalísticos;
- p. Uso de máquinas fotográficas dissimuladas/escondidas;
- q. Recurso a encenações para a fotografia e a fotografias de recriações fictícias de situações (como acontece frequentemente nos *reality shows* televisivos);
- r. Abuso de efeitos especiais, usando, por exemplo, filtros para objectivas ou filtros digitais (processamento electrónico das imagens).

A questão da manipulação e encenação na fotografia

A fotografia é muitas vezes recebida pelas pessoas como uma representação de um acontecimento real, sobretudo quando são observadas a partir dos media, visto que “ganham uma força inaudita, pois aliam a sua disseminação massiva ao potencial de credibilidade-verdade que os meios de comunicação jornalísticos lhes emprestam e à dramaturgia que encerram.”¹¹⁷

Contudo, sobretudo hoje em dia, a fotografia deve ser observada não apenas como prova: “Se, na verdade, a imagem fotográfica é a impressão física de um referente único, isso quer dizer que uma fotografia só pode *reenviar* para a existência do objecto de que ela procede. É a própria evidência: pela sua génese, a fotografia necessariamente testemunha. Ela atesta ontologicamente a existência do que dá a ver. [...] a fotografia certifica, ratifica, autentica. Mas isso não implica que ela *signifique*.”

Também para Kátia Lombardi¹¹⁸ a fotografia documental deve ser encarada de várias formas: “(...) é preciso deixar claro que, assim como no cinema, as fronteiras entre a ficção e o documentário na fotografia também devem ser relativizadas. Nesse caso, as reflexões de Edgar Morin (1970) sobre o cinema valem igualmente para a fotografia: “qualquer objecto, assim como qualquer acontecimento real, abre uma janela para o irreal; o irreal tem arraias assentes sobre o real; quotidiano e fantástico são uma e a mesma coisa, com dupla face.”

Citando Boris Kossoy (2002), “a imagem fotográfica, entendida como *documento/representação*, contém em si realidades e ficções.” A ficção pode ser incorporada tanto durante o processo de construção de imagens como também na pós-produção, ou seja, na edição do trabalho. No primeiro caso, a partir do momento em que o fotógrafo mira a câmara para algum personagem, o mesmo pode notar que está sendo focado, perder a espontaneidade e começar uma encenação. O personagem subitamente pode se tornar um actor. (...)”

Além disso, o fotógrafo documentarista pode ter a liberdade de dirigir a cena, chegando em algumas situações a interferir na produção da imagem, incluindo ou retirando com as próprias mãos

¹¹⁷ (Sousa, Fotojornalismo Performativo-O serviço de Fotonotícia da Agência Lusa de Informação, 1997)

¹¹⁸ (Lombardi, 2007)

os objectos da cena. “A imagem de qualquer objecto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina.”

A relação do espontâneo e do construído sempre esteve presente na história da fotografia documental, embora a imagem produzida não fosse bem vista, principalmente por algumas vertentes do fotojornalismo. O francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), considerado o pai do fotojornalismo e cuja obra tornou-se um modelo perfeito da aliança entre arte e informação, dizia que a fotografia fabricada não o interessava, insistia que *tirava* suas fotos ao invés de *fazê-las* e achava que, dessa forma, era possível capturar o instante ideal. Criou o conceito de *momento decisivo*, segundo o qual, para obter uma boa imagem, o fotógrafo deveria, em uma fracção de segundo, organizar precisamente sua forma e conteúdo.



Ilustração 31 - Hyères, 1932, Henri Cartier-Bresson¹¹⁹

“Qualquer imagem fotográfica é um corte único feito no espaço e no tempo e, portanto, sofre interferências dos fotógrafos, seja pelo enquadramento, pela escolha da luz, pelo controle da profundidade de campo e da velocidade, e até mesmo pela escolha do momento certo.”¹²⁰

Barrocas cita Stielgitz e refere que a tecnologia disponibilizada pela fotografia é apenas um conjunto de instrumentos utilizados pelo fotógrafo na elaboração das suas ideias e não prisões que as condicionem. Escolhendo um exemplo, o da revelação de um negativo, mostra como na manipulação dos elementos técnicos são importantes “a knowledge of and feeling for the comprehensive and beautiful tonality of nature¹²¹”. “Continuando a exemplificar, escolhe as técnicas de impressão que utilizam a platina ou a goma, referindo que elas possibilitam infinitas interpretação do mesmo negativo.”¹²²

¹¹⁹ Retirado de: <http://www.afterimagegallery.com/bresson.htm>

¹²⁰ (Lombardi, 2007)

¹²¹ “um conhecimento e sentimento para compreender a bonita tonalidade da natureza”

¹²² (Barrocas)

Assim, “partindo do princípio que a intenção inicial da fotografia jornalística é de informar o leitor, por meio de imagens, sobre acontecimentos reais, considera-se qualquer artifício utilizado para alterar esta realidade, antes ou depois do instante fotográfico, uma forma de manipulação da informação.”¹²³

Mas Phillip Fonseca Zelante sugere ainda outras formas de manipulação através do recurso a simulações ou encenações: “Outra forma de manipulação que pode ocorrer no momento em que o fotógrafo se prepara para captar a imagem, é a simulação da realidade por meio da produção de uma cena. A simulação normalmente ocorre quando o fotojornalista perde um instante a ser retratado, como o aperto de mãos entre políticos (...)”

O primeiro exemplo que podemos encontrar de encenação e manipulação da cena no campo do fotojornalismo é o de Alexander Gardner que teria manipulado cenas nos campos de batalha durante a Guerra da Secessão, ao usar o mesmo corpo para fazer duas fotografias diferentes: *Home of a rebel sharpshooter* e *A sharpshooter's last sleep*.



Ilustração 32 - *Home of a Rebel Sharpshooter*, 1863, Alexandre Gardner
O fotógrafo terá posicionado o corpo para esta cena e rearranjou o mesmo corpo para construir a imagem ao lado.¹²⁴



Ilustração 33 - *A Sharpshooter's last sleep*, 1863, Alexandre Gardner¹²⁵

Mas, segundo Amar¹²⁶ Alexandre Gardner vai ainda mais longe no que respeito à encenação: “Uma das fotografias mais célebres e mais significativas desta guerra é uma de Alexandre Gardner (1821–1882), intitulada *O Abrigo do Franco-Atirador*, realizada em Gettysburg, em 1863. Uma polémica histórica pretenderia provar que esta fotografia fora construída: o cadáver não teria a rigidez esperada e seria, na realidade, representado por um ajudante do fotógrafo que teria figurado em pelo menos duas fotografias diferentes.”

¹²³ (Zelante, 2004)

¹²⁴ Retirado de: www.loc.gov/exhibits/treasures/trm051.html

¹²⁵ Retirado de: commons.wikimedia.org/wiki/File:A_sharpshooter...

¹²⁶ (Amar, 2007)

Alterações e manipulações na fotografia são realizadas ainda no séc. XIX, como demonstra Jorge Pedro Sousa “É na exposição parisiense de 1855 que, pela primeira vez, são exibidas provas retocadas de negativos, do fotógrafo Franz Hamfstangel, de Munique. Mas, se Hamfstangel inventou o retoque do negativo, também abriu as portas à manipulação da imagem fotográfica pela truncação. Gisèle Freund afirma mesmo que: «O retoque constituiu um facto decisivo para o desenvolvimento ulterior da fotografia. É o começo da sua degradação pois, uma vez que o seu emprego incon siderado e abusivo elimina todas as qualidades características de uma reprodução fiel, ele despojou a fotografia do seu valor essencial»”¹²⁷

Também Pierre-Jean Amar relata que no séc. XIX se faziam manipulações de imagens e que, essas imagens terão mesmo sido publicadas em jornais: “Durante a Comuna de Paris (1871) jornais como *L’Illustration* ou *Le Monde Illustré*, publicam gravuras a partir de fotografias, mas os grandes acontecimentos não são captados ao vivo. Aliás sabemos que são feitas em grande número, fotomontagens, que falsificam a realidade, em particular utilizando imagens de Eugène Appert(...) Os seus *crimes da Comuna* foram vendidos com êxito como documentos autênticos. Serão publicados diversos álbuns sendo *Paris sob a Comuna por uma Testemunha Fiel, a Fotografia* um dos mais conhecidos, mas a verdade histórica é nele totalmente sacrificada.”¹²⁸

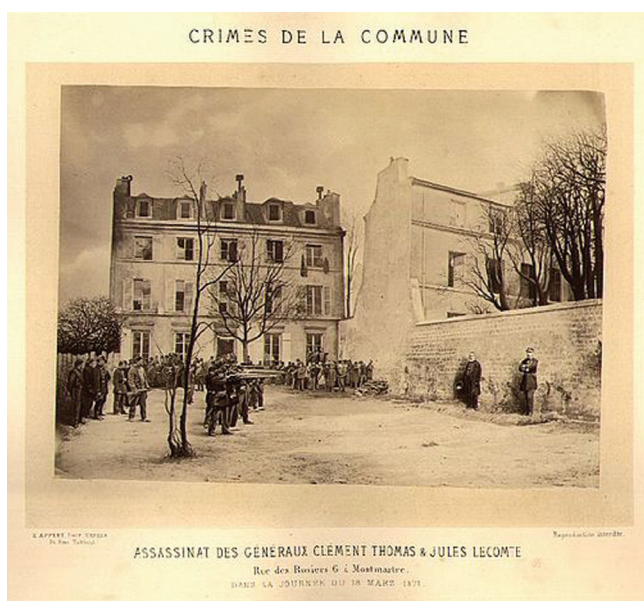


Ilustração 34 - *Crimes da Comuna*, 1871, Eugène Appert
Presumível Fotomontagem

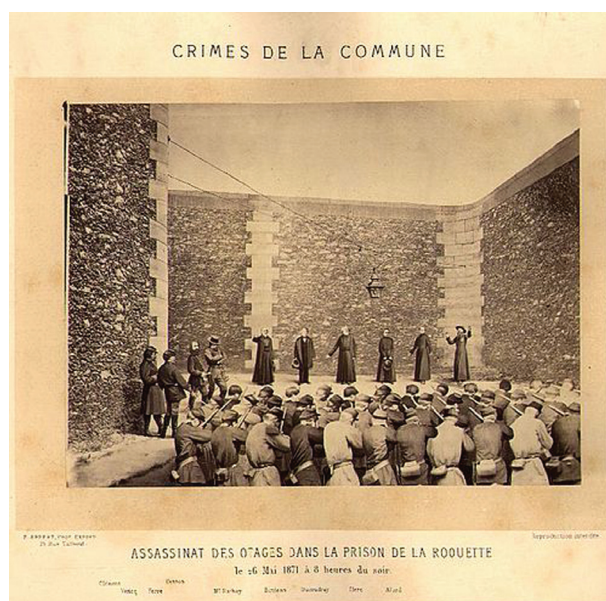


Ilustração 35 - *Crimes da Comuna*, 1871, Eugène Appert¹²⁹
Presumível Fotomontagem

¹²⁷ (Sousa, Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental, 1998)

¹²⁸ (Amar, 2007)

¹²⁹ Retirado de: <http://www.luminous-lint.com/app/theme/237/>

Mas para Jorge Pedro Sousa a primeira revista a servir-se da fotomontagem “nasceu em França em 1898 — chamava-se *La Vie au Grand Air* (...) e abordava essencialmente temas desportivos. Esta revista inovou profundamente no campo gráfico, não apenas através do recurso à fotomontagem como também recorrendo, por exemplo, a planos detalhados sobrepostos a planos gerais e ao rompimento da mancha gráfica habitual (...)”¹³⁰



Ilustração 36 - *Le jeu des trois-quarts*, *La Vie Au Grand Air*, Abril de 1910 ¹³¹

Em Portugal, um dos primeiros casos identificados de manipulação de imagens diz respeito a uma fotografia de Salazar. “A manifestação integrada no Dia do Trabalhador, transformada numa jornada de apoio a Salazar, durante o 1.º de Maio de 1941. Este evento foi glorificado numa fotomontagem que apresenta uma panorâmica da Praça do Comercio, inundada por uma massa humana empunhando cartazes de apoio a Salazar. Este, perante a multidão de trabalhadores, num jogo de escala que o agiganta num primeiro plano, físico e simbólico, acena e saúda o apoio.”¹³²



Ilustração 37 – Presumível Fotomontagem: *Os trabalhadores de todo o país vieram a Lisboa...*¹³³

¹³⁰ (Sousa, *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, 1998)

¹³¹ Retirado de: http://www.flickr.com/photos/rugby_pioneers/421298673/

¹³² (Tavares, *Retratos do povo*)

¹³³ Álbum Portugal 1940 (Museu do Chiado — MNAC; Instituto dos Museus e da Conservação, I.P.)

Muitos fotógrafos documentaristas, entre eles o francês Henri Cartier-Bresson e o americano Paul Strand tentaram sempre fazer uma fotografia pura, com intenções de reproduzir fielmente o que viam. Mas mesmo a sua fotografia sofria interferências devido à natureza técnica da máquina fotográfica e à natureza química das suas impressões a preto-e-branco, que inegavelmente diferem do seu referente porque nenhum desses tons corresponde evidentemente ao espectro de cores existente. Se nem mesmo a fotografia analógica e a revelação em laboratório conseguem fazer transcrições fiéis da realidade o que dizer, então, da fotografia digital?

Para além das condicionantes técnicas e digitais intrínsecas a uma fotografia representativa do real, há ainda que referir que o próprio fotógrafo confere uma manipulação, ainda que, por vezes inconsciente, do que está a fotografar. Assim, segundo Jorge Pedro Sousa “Uma fotografia nunca é neutra. Como vimos, ela transporta simultaneamente a mensagem do seu autor, a sua mensagem “própria”, isto é, a mensagem do que é representado no campo fotográfico (eventualmente remetendo para fora dele), e o sentido construído pelo observador, tudo num determinado momento e num determinado contexto. Basta reparar que, quando se fotografa, é preciso *seleccionar* um ângulo, um enquadramento/plano, um momento e factores técnicos para se perceber isso mesmo. (...) É neste ponto que entronca a questão da “verdade» em fotografia jornalística.”¹³⁴

Jorge Pedro Sousa dá destaque a esta ideia num outro artigo da sua autoria. Ele afirma que “O retoque, a alteração, a supressão e a inclusão de elementos nas imagens fotojornalísticas foram procedimentos relativamente comuns ao longo da história. Novo é o facto de a manipulação digital de fotografias ser fácil e de difícil ou virtualmente impossível detecção por um observador que não tenha visto o acontecimento fotograficamente representado ou que não tenha sido advertido da manipulação imagística. Por outro lado, embora a fotografia seja sempre uma forma de manipulação visual da realidade – recordemos a focagem ou o controle da profundidade de campo, da velocidade e da exposição –, não é menos verdade que as tecnologias digitais exponenciaram esse fenómeno, pois transformam as imagens em impulsos electrónicos processáveis em computador. Tornou-se fácil, por exemplo, alterar, nas fotografias, as cores do cabelo, da roupa, dos olhos e da pele, alterar penteados, colocar frente a frente pessoas que nunca se viram, inserir pessoas e objectos em ambientes diferentes, criar imagens virtuais e combiná-las com imagens da realidade, etc. Enquanto as alterações introduzidas nas imagens fotográficas ao longo dos tempos usualmente acabavam por ser detectadas por especialistas e, por vezes, mesmo por pessoas comuns, – quando, por exemplo, se tratava de uma truncagem mal feita ou quando se conhecia o original ou até o contexto da realização da foto – com os computadores abrem-se as portas à possibilidade de mentir, fotograficamente falando, de maneiras inimagináveis no passado.”¹³⁵

Entre as possibilidades que se abrem estão “a simulação imagética de eventos que não ocorreram, como um OVNI a aterrar no Estádio das Antas. (...) A fotografia pode também ser usada para criar falsas crenças e sentimentos desajustados, como o tentou fazer Saddam Hussein quando se

¹³⁴ (Sousa, Fotojornalismo Performativo -O serviço de Fotonotícia da Agência Lusa de Informação, 1997)

¹³⁵ (Sousa, Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002)

deixou fotografar e filmar a acariciar as crianças-refêns ocidentais (visivelmente contrariadas, pelo que veio a originar um efeito de *boomerang*) no período que antecedeu a Guerra do Golfo. As fotografias podem fazer mais do que reportar acontecimentos: podem contar mentiras e ficcionar, tal como podem servir para identificar, chantagear, contratar e conseguir contratos, ajudar a escolher roupa, comida ou outros objectos e originar resposta sexual.”¹³⁶

Entre as questões de ética e deontologia das imagens publicadas na imprensa, a manipulação digital de fotografias talvez seja aquela que é mais debatida hoje em dia, e desde os anos 80 que suscita debate.

“Entre os primeiros casos identificados de manipulação digital de imagens fotográficas na imprensa, podemos referenciar os seguintes:

- a. Apagamento, em 1989, no *St. Louis Post-Dispatch*, de uma lata de *Diet Coke* numa fotografia de notícias, com o argumento de que se deveria destrinçar publicidade de jornalismo;
- b. Enegrecimento da cara de O.J. Simpson numa capa da *Time*, revista que já em 1989, numa edição especial para coleccionadores, tinha removido a antena de um *walkie talkie* que parecia sair da face da atleta olímpica Mary Decker;



Ilustração 38 – Capa de uma revista com a fotografia de O.J. Simpson sem escurecimento e capa da *Time*, onde a cara foi escurecida.¹³⁷

- c. Aparecimento, na Primavera de 1994, de várias disposições de sequências fotográficas da execução de três paramilitares sul-africanos da extrema-direita racista por tropas negras. Os paramilitares foram executados na frente de um grupo de fotojornalistas e os jornais aproveitaram diferentemente fotos de grande parte desses fotojornalistas, apresentando-as em falsas sequências, para criarem uma imagem do acontecimento. As sequências variaram de órgão de comunicação social para órgão de comunicação social. O acontecimento foi, assim, recriado fotograficamente, de uma forma mais espectacularizada do que referencial;

¹³⁶ (Sousa, Fotojornalismo Performativo-O serviço de Fotonotícia da Agência Lusa de Informação, 1997)

¹³⁷ Retirado de: ddunleavy.typepad.com/.../photojournalism/

d. A *National Geographic* “deslocou”, em Fevereiro de 1982, uma pirâmide de Gizé numa fotografia “ao baixo” para que a fotografia pudesse ser colocada “ao alto”, na primeira página;

e. Rotineiramente, os editores de fotolivros e de revistas manipulam digitalmente as fotografias para a primeira página, pois elas serão vistas mais como ilustração do que como documento.

f. A *Newsweek* de 16 de Janeiro de 1989 trazia uma imagem sobre o filme *Rain Man* em que Tom Cruise e Dustin Hoffman surgiam como se estivessem a conversar, apesar de terem sido fotografados separadamente;

g. Em 12 de Agosto de 1990, o *The New York Times* apresentou uma imagem digital realizada a partir de uma fotografia da conferência de Ialta, na qual Rambo e Groucho Marx foram introduzidos;

h. O *Washington Post* removeu uma atriz secundária de uma foto em que ela surgia junto com o sujeito principal, Helen Hayes;

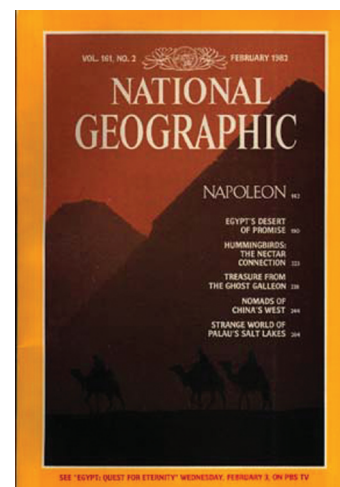


Ilustração 39 – Capa da *National Geographic* com a fotografia manipulada¹³⁸

i. Referindo o carácter «fabricado» da imagem, em 24 de Julho de 1991 o mesmo *The New York Times* juntava, numa imagem, Saddam Hussein e James Baker num pseudo-encontro cordial;

j. A revista *Spy*, em resposta satírica à capa da *Vanity Fair* com Demi Moore grávida, colocou a face de Bruce Willis sobre o corpo grávido da mulher; a *TV Guide*, por seu turno, colocou a cabeça de Oprah Winfrey no corpo de Ann Margaret, em 1989;

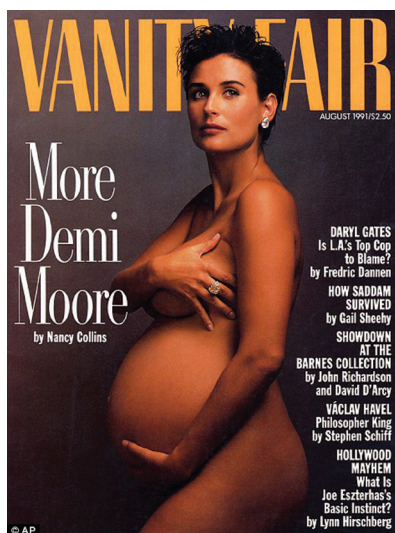


Ilustração 40 – Capa da *Vanity Fair*¹³⁹



Ilustração 41 - Capa da *Spy*¹⁴⁰

¹³⁸ Retirado de: commfaculty.fullerton.edu/lester/.../faking.html

¹³⁹ Retirado de: <http://www.vanityfair.com/hollywood/features/2011/08/demi-moore-201108>

¹⁴⁰ Retirado de: <http://iconicphotos.wordpress.com/2010/05/16/more-demi-moore/>

k. O *New York Newsday* publicou uma imagem das patinadoras Nancy Kerrigan e Tonya Harding aparentemente patinando juntas, quando se tratava de uma ficção total;

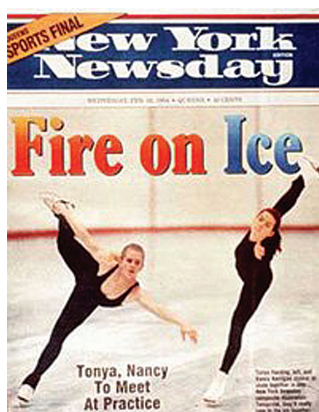


Ilustração 42– Fotomontagem com as duas patinadoras¹⁴¹

l. A *Popular Science* criou uma imagem para a primeira página transferindo um avião de uma fotografia aérea para outra fotografia aérea;

m. Clareamento do mamilo de uma rapariga em 1989, para «não ofender» os leitores, segundo informação do *Guardian Weekly*, em 1989;¹⁴²

Todas essas manipulações foram realizadas a partir de imagens digitais que foram tratadas com recurso a programas informáticos específicos.

“Entre os principais processos de manipulação digital de imagem contam-se os seguintes:

— Ajustamentos e contrastes tonais: escurecem-se ou clareiam-se as imagens; realça-se ou atenua-se o contraste;

— Utilização de filtros digitais. Usam-se quer filtros coloridos, que proporcionam efeitos semelhantes aos dos filtros na fotografia tradicional, quer *thresholding filters*, que põem em branco puro todas as zonas claras e em preto puro todas as zonas escuras, gerando efeitos mais dramáticos e singulares, quer ainda *posterization filters*, que simplificam a estrutura tonal de uma imagem num menor número de níveis;

— Reenquadramento;

— Destaque das figuras dos fundos;

— Sombreamento (*shading*);

— Conversão de positivos em negativos e vice-versa;

— Correções e alterações cromáticas;

— Realçamento de detalhes (*sharpening*);

— Efeitos de névoa (*smoothing*), o que também «remove» pequenos detalhes;

— Realce ou atenuação do «primeiro plano» (*foreground*) e do «plano de fundo» (*background*);

¹⁴¹ Retirado de: <http://oscaminhosdaimagem.blogspot.com/2009/06/surgimento-da-fotografia-digital.html>

¹⁴² (Sousa, Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental, 1998)

- Extracção das linhas estruturais;
- Retoque e pintura;
- Difusão através da interpenetração de áreas coloridas adjacentes;
- Mascaramentos;
- Acentuação, diminuição, introdução e alteração de texturas;
- Simulacro de iluminação, inclusive de iluminação colorida;
- Projecções de vários ângulos da imagem (alteração dos pontos de vista);
- Mistura de imagens;
- Colocação, substituição e retirada de pessoas e objectos;
- Efeitos ópticos (reflexão, difracção, transparência, refacção, etc);
- Efeitos atmosféricos;
- Ampliação e redução;
- Rotação e reflexão;
- Alteração e simulação da profundidade de campo;
- Corte e colagem;
- Efeitos de travagem ou de escorrimento do movimento;
- Combinação de imagens sintéticas e de «registo»;
- Replicação da imagem em superfícies de dimensão inferior da própria imagem;
- Distorções.”¹⁴³

No que se refere à tolerância das pessoas perante estas imagens manipuladas e publicadas na imprensa as opiniões são contraditórias. Contudo há que relembrar que o fotojornalista deve manter uma estreita ligação com a verdade, tal com diz Margarida Medeiros, investigadora e professora de fotografia, numa entrevista ao *Ípsilon*, “Um fotojornalista tem uma obrigação profissional para com a «verdade», um artista «faz o que lhe apetecer».”

Na mesma entrevista, refere Jorge Pedro Sousa, «A manipulação fotográfica não deve ter lugar excepto quando é para haver um ganho informativo e desde que os leitores sejam informados disso. Vamos imaginar uma imagem de um bombardeamento: se calhar não conseguimos ter na mesma fotografia os aviões e os efeitos das bombas. Por isso, poderíamos eventualmente combinar numa única imagem digitalmente manipulada as duas coisas. Desde que o leitor seja informado devidamente de que se trata de uma imagem alterada, há aí algum ganho de informação. Mas noutras ocasiões não.”

Ainda na mesma entrevista Emília Tavares, não concorda com o facto de o fotógrafo ter a obrigação de informar se o seu trabalho é ou não manipulado: “Acredito que exista ainda uma pressão histórica, crítica, cultural e até de mercado em relação à manipulação. O fotógrafo não tem obrigação nenhuma de dizer se manipulou ou não. É um instrumento de criação como outro qualquer – como a obturação, a exposição, a velocidade, o tipo de luz, se usa flash ou não.”¹⁴⁴

¹⁴³ (Sousa, Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental, 1998)

¹⁴⁴ Retirado de: <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=237573>

Conclusões

O fotojornalismo, movido pelos periódicos ilustrados, funcionou como impulsionador para a descoberta e aperfeiçoamento de várias técnicas e tecnologias fotográficas, que, por sua vez, ofereceram aos fotógrafos recursos para explorar novas formas de representação dos acontecimentos e situações. Pode-se concluir, então, que a evolução de linguagens estéticas e de técnicas e tecnologias associadas à fotografia estão intimamente ligadas à expansão da imprensa e à sua própria evolução técnica e estética, e não podem ser desassociadas.

Relativamente à questão de que a fotografia é o retrato fiel da realidade, ficou claro a inveracidade da afirmação demonstrada, sobretudo, pelo conjunto de opções feitas pelo fotógrafo antes, durante e após a realização da fotografia. Mas, hoje em dia, e pode-se concordar com Jorge Pedro Costa quando diz “que a educação, a cultura e a experiência levam as pessoas a não aceitar hoje tão facilmente como no passado as fotografias como representações válidas da realidade”.

Existem autores que defendem que a imagem não produz qualquer conhecimento, pelo contrário, ela é usada como mero referente da realidade, tendo única e exclusivamente um carácter ilustrativo. Não se subscreve esta afirmação, pois considera-se que a imagem e a fotografia como veículos de informação são criadores de conhecimento, tal como o é o texto escrito (que também pode ser manipulado) devendo-se sobretudo verificar a veracidade das fontes e ultrapassar uma atitude de mera contemplação. Deve-se, assim, perante as diferentes linguagens jornalísticas, entre os quais se inclui, o texto, a imagem e a fotografia, interpretar e superar o “quem, quando, como e onde”.

Desenvolver a leitura crítica da utilização da imagem e da fotografia na imprensa reforça-a como formadora de opinião, e não apenas como mera transmissora de informações.

Desde sempre que a fotografia faz levantar questões, e a utilização da imagem fotográfica para a transmissão de informações tem vindo a suscitar ainda mais. A mais controversa é a da manipulação digital das fotografias e é também, presumivelmente, a mais contestada.

A partir das opiniões apresentadas neste trabalho pelos autores e investigadores da área, aceita-se a manipulação para efeitos estéticos, podendo existir na imprensa quando é para acrescentar informação, desde que não deturpe a situação representada.

Considera-se, também, que a própria abundância de imagens, nas várias áreas, incorpora uma crescente banalização e descrédito à própria imagem, debilitando a sua força apelativa e a sua característica informativa.

Referências bibliográficas

- Amar, P.-J. (2007). *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70.
- Azevedo, R. (2004). *Diferentes graus de relação entre texto e imagem dentro de livros*. *Balainho - Boletim Infantil e Juvenil*, 22.
- Barrocas, A. J. *Arte da Luz Dita. Revistas e Boletins. Teoria e Prática da Fotografia em Portugal (1880-1900)*.
- Barthes, R. (2008). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Correia, M. (n.d.). *Cronologia e noções de Fotojornalismo*. Retrieved 2012 from Cronologia e noções de Fotojornalismo, <http://manuelcorreia.paginas.sapo.pt/nocoes.html>
- Correia, R. (2009; 16-12). *Hemeroteca Digital*. Retrieved 2012 from Hemeroteca Municipal de Lisboa: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/IlustracaoPortuguesa.pdf>
- Correia, R. (2008). *Hemeroteca Digital*. Retrieved 2012 from Hemeroteca Municipal de Lisboa: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Ocidente.pdf>
- Correia, R. (2008; 28-Julho). *Hemeroteca Digital*. Retrieved 2012 from Hemeroteca Municipal de Lisboa: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Panorama.pdf>
- Dansa, S. (n.d.). *Uma breve história dos livros ilustrados*. From <http://www.educacaopublica.rj.gov.br>
- DNEscolas. (n.d.). Retrieved 2012 from <http://www.nescolas.dn.pt/index.php?a=historia>
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo.
- galeriamagem*. (n.d.). Retrieved 2012; Junho from <http://galeriamagem.blogspot.pt/2009/08/dia-mundial-da-fotografia.html>
- Gomes, L. F. *Explorando a potencialidade das relações Imagem-Texto em textos didáticos: um exercício de resignificação*. Universidade de Sorocaba.
- Hemeroteca Évora*. (n.d.). From http://www.evora.net/bpe/Servi%C3%A7os/Hemeroteca/hemeroteca_ExJllust.htm
- Joly, M. (1994). *Introdução à Análise da Imagem*. Edições 70, Arte de Comunicar.
- Kress, G., & Leeuwen, T. v. (2006). *Reading Images, The Grammar of Visual Design* (Segunda ed.). Routledge.
- Lombardi, K. H. (2007). *Documentário Imaginário, Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. Belo Horizonte.
- Maretti, M. *Narrativas através de imagem e texto*.
- Oliveira, J. C. (2012; 31-Janeiro). *Hemeroteca Digital*. Retrieved 2012 from Hemeroteca Municipal de Lisboa: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/BoletimPhotographico.pdf>
- Santos, R. (n.d.). *Indústrias Culturais*. Retrieved 2012 from <http://industrias-culturais.blogspot.pt/2004/02/fotografia-de-imprensa-segundo-emilia.html>
- Schmitz, R. (n.d.). *Uma breve história da ilustração*.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografia*.
- Sousa, J. P. *Estereotipização e discurso fotojornalístico nos diários portugueses de referência: Os casos do*

Diário de Notícias e Público.

Sousa, J. P. (1997). *Fotojornalismo Performativo - O serviço de Fotonotícia da Agência Lusa de Informação.*

Sousa, J. P. (2002). *Fotojornalismo, Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa.* Porto.

Sousa, J. P. (1998). *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental.* Porto.

Souza, D. R. *A Fotografia Enquanto Representação do Real: A identidade visual criada pelas imagens dos povos do Médio-Oriente publicadas na National Geographic.*

Tavares, E. (n.d.). “Disparando” a Revolução.

Tavares, E. *Hibridismo e Superação: A fotografia e o Modernismo Português.*

Tavares, E. *Retratos do povo.*

Zelante, P. F. (2004). *A manipulação de imagens no fotojornalismo.* São Paulo.