



FLUC FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A apropriação da imagem fotográfica no discurso jornalístico: o real e sua representação

**Este Relatório é requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, relativo ao Mestrado em Comunicação e Jornalismo, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É fruto da experiência prática de três meses na secção de Fotografia do jornal Público.*

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Relatório de Estágio
Título	A apropriação da imagem fotográfica no discurso jornalístico: o real e sua representação
Autor/a	Bruno Lisita Rezende
Orientador/a	Professor Doutor Carlos Camponez
Identificação do Curso	2º Ciclo em Comunicação e Jornalismo
Área científica	Ciências da Comunicação
Especialidad	
Data	2016

e

Agradeço

à minha esposa,

à minha família.

Ao meu orientador Doutor Carlos
Camponez.

Ao Jornal *Público*, em especial a Secção de
Fotografia, que colaborou com a realização
do estágio nessa instituição.

Resumo

Na pretensão de compreender o carácter ambíguo da imagem fotográfica e de desmistificar o paradoxo que a acompanha, *A apropriação da imagem fotográfica no discurso jornalístico: o real e sua representação* pretende refletir sobre o que tem sido a fotografia, especialmente nos últimos 10 anos de jornalismo, em razão do maior desenvolvimento dos efeitos do desenvolvimento das novas tecnologias nos *media*. Partimos das seguintes perguntas: A imagem no fotojornalismo conseguirá ser um registro exacto do visível ou a imagem jornalística é sempre uma representação da verdade, onde se impõe o ponto de vista do fotógrafo? Quais os critérios utilizados pelo jornal *Público* na publicação de uma foto? Tem em conta a ideologia do jornal, a questão econômica da venda diária, ou ambas? Traçar a distinção entre fotorreportagem e a fotografia documental, torna-se objetivo importante para compreensão do fotojornalismo. Essa distinção contribui para uma reflexão mais aprofundada durante o relatório, tomando em consideração que o estágio curricular foi desenvolvido em um meio de comunicação de massa, a saber, o diário *Público*, nas suas versões impressa e *web*. Alcançar que percepções têm os fotojornalistas das imagens que produzem sob a óptica dos seus editores que as publicam; entender o valor-notícia e verificar se mantêm o discurso da mimese ou se reconhecem a sua intervenção no resultado final da imagem, são objetivos desse estudo. Ademais, o propósito é entender como os editores de imagem têm tratado a fotografia, assim como que espaço lhe é concedido no quotidiano das notícias. Nas páginas consecutivas, será exposto o tema de pesquisa, descrevendo os motivos que o tornam relevante e pertinente, a sua contextualização, as hipóteses, os objetivos da investigação, o universo de estudo, com um estudo de caso, especificamente, o jornal *Público*, a construção do modelo de análise e as metodologias a utilizar, bem como os respectivos métodos de análise.

Palavras-chave: Público; jornal; audiovisual; fotojornalismo; fotografia.

Abstract

Keywords: Public; newspaper; audio-visual; photojournalism; photography.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I - A FOTOGRAFIA NO TEMPO E NO ESPAÇO.....	12
1. A história da fotografia.....	12
1.1. A natureza da imagem jornalística.....	12
1.2. A evolução da fotografia.....	13
1.3. A fotografia no século XX.....	19
1.3.1. As correntes teóricas que influenciaram a fotografia.....	20
2. Diferenciações entre fotografia documental e fotojornalismo.....	24
2.1. O fotojornalismo: uma simbiose de texto e imagem.....	25
2.1.1. O discurso jornalístico e a narrativa fotográfica.....	26
2.2. A complexidade da fotografia documental.....	36
3. Dos valores-notícia.....	44
3.1. Os valores-notícia sob a óptica teórica.....	44
3.2. Os valores-notícia sob a óptica da experiência no jornal.....	48
CAPÍTULO II –A FOTOGRAFIA NOS MASS MEDIA: O CASO DO JORNAL PÚBLICO... 51	51
1. Da empresa jornal <i>Público</i>	54
1.1. O <i>PÚBLICO</i> : jornal impresso.....	54
1.2. <i>Público on-line</i>	56
2. Do olhar sobre bastidores da redacção.....	59
3. Da importância da fotografia para o jornalismo.....	60
CAPÍTULO III - DO ESTÁGIO.....	63
1. Objectivos da investigação.....	63
1.1. Formulação geral do problema da investigação.....	63
1.2. Objectivos específicos.....	64
1.3. Metodologia (s) a utilizada e plano de investigação.....	65
1.3.1. Objecto de estudo.....	65
1.4. Metodologia.....	66
1.5. Universo de estudo.....	67
1.6. A experiência no jornal.....	69
CONCLUSÃO.....	85
ÍNDICE DE FOTOS.....	86

INTRODUÇÃO

O obturador é um dispositivo mecânico que abre e fecha, dominando o tempo de exposição do filme (ou do sensor as câmeras digitais) à luz em uma câmera fotográfica. Na natureza que o constitui é tal qual uma cortina que agasalha a câmera da luz e, no momento em que se ativa o disparador, ele se abre. Quanto mais tempo aberto, mais luz entra. Situa-se no interior do corpo da câmera logo depois do diafragma. A sua velocidade é um dos elementos que se emprega para alterar o resultado final de uma fotografia. Contudo, o arcabouço de experiências assimiladas e a sensibilidade nunca podem distanciar-se do fotógrafo.

Desde a descoberta da fotografia existe uma procura secular para captar a linha tênue que se estabelece entre a ficção e a realidade durante a criação. Seria a foto arte ou a foto é apenas o retrato fiel da realidade? Estudiosos vêm buscando desvendar esse mito que envolve a fotografia. É sensato pensar que ela não pode ser tão somente corpo, materializada na realidade do obturador que se abre e se encerra em um determinado momento concretizando a imagem: instante de efemeridade e contraditoriamente inexaurível na sua eternidade.

Exibida como testemunho do real e usada como instrumento de trabalho das ciências desde a sua gênese, nas últimas décadas, a fotografia parece ter, no entanto, perdido a missão de ser um mero registo documental do visível para se assumir como uma representação da realidade onde é quase óbvia a perspectiva do autor, da luz existente, da técnica e do equipamento utilizado, mostrando que, quando o fotógrafo documental prime o botão do obturador, aquele momento não é inocente e simplesmente técnico, sem que essa insígnia implique comprometer a verdade.

Muitas vezes a informação não é um discurso que vise a informar no pleno sentido da palavra; tem um sentido meramente comercial e passa a funcionar dentro da relação custo-benefício; transforma-se no aparato ideológico da globalização, repetindo no noticiário um modelo a ser seguido.

A informação para ter lucro máximo precisa trabalhar em ritmo ultra acelerado, fazendo um jornalismo de imediatismo, onde a melhor notícia é a que chega primeiro, contribuindo, em certos casos, para isso a omissão dos editores que confundem informação, um bem cultural, com indústria, não se importando, algumas vezes, se a fonte é confiável ou não.

A fotografia jornalística como toda fotografia tem uma linguagem própria, obedece às regras oriundas da pintura que são freqüentemente ignoradas, passa a exigir avanços tecnológicos na transmissão de dados, podendo levar a meras ilustrações visuais, acessórias da matéria a ser publicada.

As palavras de Motta poderiam servir para definir muito bem a postura adotada na foto reportagem:

“A linguagem jornalística é por natureza dramática e a sua retórica é tão ampla e rica quanto a literária. Observe os títulos do jornal ou as chamadas dos telejornais de hoje para comprovar essa afirmação. Intencionalmente ou não, geram nos leitores inúmeros efeitos de sentido emocionais. Recursos linguísticos e extralinguísticos remetem os receptores a estados de espírito catárticos: surpresa, espanto, perplexidade, medo, compaixão, riso, deboche, ironia, etc. Eles promovem a identificação do leitor com o narrado, humanizam os factos brutos e promovem a sua compreensão como dramas e tragédias humanas.”¹

A fotografia, portanto, tem uma essência. Filtra-se por um sentimento pessoal em que o seu autor não consegue dele se desvincular. Tem como pressuposto que o discurso tomado na linguagem fotográfica tem uma dimensão ideológica que relaciona as marcas impregnadas na imagem fixada com as suas condições de produção, que se insere na formação ideológica. Essa dimensão ideológica do discurso pode tanto transformar quanto reproduzir as relações de poder. *“Nunca ficamos passivos diante de uma fotografia: ela incita nossa imaginação, nos faz pensar sobre o passado, a partir do dado de materialidade que persiste na imagem.”²*

Nesse contexto ideológico a fotografia se nos desvenda como linguagem. Ela é grafada por meio de códigos abertos e contínuos suscitando sentidos e construindo representações. Logo, se configura como discurso. Por meio dos recursos técnicos e dos códigos dessa linguagem, o repórter manifesta a sua intencionalidade no momento do registro, de acordo com o seu próprio repertório sociocultural e político ou dos interesses da empresa. A linguagem é tida como mediação entre o homem e a realidade social. A língua faz sentido enquanto trabalho simbólico. Ao buscar a captação da imagem, o fotógrafo estará imbuído de sua ideologia, seja ela qual for. Toma-se por ideologia o conjunto de ideias, convicções e princípios filosóficos, sociais, políticos que caracterizam o pensamento de um indivíduo, grupo, movimento, época, sociedade.

Escreve a esse propósito Mauad:

“A fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção signica. Neste sentido, toda a produção da mensagem fotográfica está associada aos meios técnicos de produção cultural. Dentro desta perspectiva, a fotografia pode, por um lado, contribuir para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe que possui o controle de tais meios e por outro atuar como eficiente meio de controle social, através da educação do olhar. Partindo-se desta premissa, a fotografia não é apenas documento, mas também, monumento e, como toda a fonte histórica, deve passar pelos trâmites das críticas

1 MOTTA L.G. “A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística”, In LAGO, C.; BENETTI, M. (Orgs). *Metodologia de Pesquisa em Jornalismo*, Petrópolis: Vozes, 2007, p. 160.

2 MAUAD, Ana Maria. “Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces”, In *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, v. 1., 1996, pp. 73-98.

*externa e interna para, depois, ser organizada em séries fotográficas, obedecendo a uma certa cronologia.”*³

Orlandi⁴ compreende que o discurso se mostra como um instrumento de continuísmo, contudo, também de transformação dos factos e do mundo no qual o indivíduo se situa. Assim, é irrefutável a compreensão de que o discurso ideológico estará presente na construção da fotografia a ser capturada pela lente, no instante em que o fotógrafo detém e controla a luz no obturador da máquina. O discurso que envolve a fotografia, portanto, é aquele em que a imagem a ser produzida tem elementos objetivos (a observação e o estudo da realidade) e igualmente subjetivos (a sensibilidade e a ideologia do profissional).

Ainda a respeito das imagens Freedberg⁵ atenta para o facto de que as mesmas não se encontram apenas no âmbito da representação, concernem à realidade, conquanto com significativas distinções observadas por inúmeros teóricos, ao longo dos tempos, crendo que a representação se mostra extraordinária como um “*milagre*”, semelhando ser realista, apesar de se tratar de algo diverso desta.

Ao abranger que as várias teorias a respeito da temática contêm falhas, o autor se preocupa com o facto de que fomos induzidos a captar a imagem tomando-a a partir da separação absoluta entre representação e realidade, enquanto se deveria observar uma obra de arte compreendendo-a desde a percepção dos objetivos e daquilo que representam como uma parte da realidade. Mais especificamente, são respostas dessemelhantes quando nos colocamos diante de uma realidade factídica e quando contemplamos uma escultura como se resultasse real.

Espaçar o que existe de representação e o que existe de realidade torna-se algo complexo, pois ambas pertencem à mesma estrutura tipológica da imagem, no seu processo de construção. É como se fossem os dois lados da mesma moeda. Impossível separar a nuance, as diferenças subtis entre as duas coisas, mais ou menos similares, postas em contraste, mas que se confundem em uma só. Esse matiz da fotografia se nos revela como um rio que se junta ao mar. Em determinado momento não se sabe dizer quais águas pertencem a um, quais águas pertencem ao outro. São águas. Trata-se da fotografia, naquele instante, prendida, todavia, em total movimento e dinâmica.

Entender a fotografia como um artefacto complexo nos permite descobrir a cada dia novos olhares sobre a mesma foto, mas também sobre nossa história individual e coletiva. A fotografia é uma mensagem de código, ao contrário do que pensava Barthes, argumentando

3 MAUAD, Ana Maria. “Através da Imagem ...”, p. 11.

4 ORLANDI, Eni P. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*, 7 ed., Campinas: Pontes, 2007, p. 15.

5 FREEDBERG, David. *El Poder de las Imágenes*, 2.ed. Madrid: Cátedra: 2009, p. 19.

haver apenas uma mensagem. Por mensagem entende-se o objeto da comunicação, sendo fundada pelo conteúdo das informações transmitidas. Quanto ao código é a maneira pela qual a mensagem se organiza. O código é formado por um conjunto de sinais, organizados de acordo com determinadas regras, em que cada um dos elementos tem significado em relação com os demais. Pode ser a língua, oral ou escrita, gestos, código Morse, sons etc. O código deve ser de conhecimento de ambos os envolvidos: emissor e destinatário. Nomeadamente, a fotografia se exprime pela imagem.

Nesse contexto explanado, tem o presente trabalho o intuito de contribuir com os profissionais da área e de outras ciências que veem na fotografia muito mais do que uma imagem capturada pela luz. A fotografia transcende esse objetivo/subjectivo para se tornar arte, documento, ciência, resgatando o passado, velando pelo presente, arquitetando o futuro. Se observarmos o que Lipovetsky⁶ escreveu em *A Era do Vazio* perceberemos o enfraquecimento da sociedade, dos costumes, do indivíduo contemporâneo, da era do consumo de massa, a emergência de um modo de socialização e de individualização original, ajuizando uma rutura com os moldes precedentes diante da fugacidade e da celeridade irremediável desse tempo virtual. Nesse ínterim, a fotografia se torna eterna, enquanto dure.

O aparecimento do sistema digital e a facilidade em alterar a imagem original com os programas de edição poderão estar a contribuir para desacreditar a crença de que a fotografia é um mero registo da realidade. O Relatório de Estágio em questão pretende perceber de que forma os próprios fotojornalistas encaram o exercício da profissão, a partir de uma observação direta da realidade; que perspectiva tem o jornal *Público* da fotografia enquanto documento ou criação artística; e se o trabalho publicado reflecte a crença do próprio autor, no caso o estagiário, sobre a imagem produzida, ou se reflecte sobremaneira a linha editorial do diário.

Outro dos desafios a que se propõe a pesquisa é perceber até onde se considera aceitável a edição de uma fotografia que se assume como documento da verdade, assim como descobrir se a fotografia é valorizada pelas chefias e pelas direcções dos órgãos de comunicação ou apenas utilizada como complemento e subvalorizada face à notícia escrita. Se o papel que é atribuído à fotografia varia conforme a linha editorial do jornal ou revista onde a imagem é publicada. A forma como o espectador/observador recebe a fotografia-notícia será objecto de estudo apenas em situações específicas em que, para compreender e contextualizar uma determinada fotografia seja necessário averiguar que impacto exerceu junto do público.

O estudo anseia ser uma análise do exercício do fotojornalismo e da fotografia

6 LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*, Lisboa, Almedina, 2005, p. 67.

publicada na imprensa, valendo-nos do caso concreto do jornal Público, no breve período de três meses em que estivemos em estágio, partindo do paradoxada ambiguidade que envolve o estatuto de fotografia. Por um lado, ela é uma imagem técnica e mecânica – desde o digital electrónica -, resultado de condicionantes físicos e químicos, conseguida graças a uma câmara e uma lente, por outro, por trás do dispositivo máquina, *encontra-se um indivíduo*, com um olhar específico sobre uma determinada realidade, alguém que conhece a luz, as capacidades ópticas e o ângulo visual da objectiva, que utiliza os diversos elementos de composição e de enquadramento para destacar uma mensagem, uma situação ou um traço da personalidade da pessoa retratada.

Conforme refere Barthes em *O Óbvio e o Obtuso*:

*“O paradoxo fotográfico seria, então, a coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico), e a outra com código (seria a ‘arte’, ou o tratamento ou a ‘escrita’, ou a retórica da fotografia); estruturalmente, o paradoxo não é evidentemente o conluio de uma mensagem denotada e de uma mensagem conotada: é este o estatuto provavelmente fatal de todas as comunicações de massa.”*⁷

Estes dois lados da fotografia convivem, mas será que a insígnia do autor no resultado final da imagem alguma vez põe em causa a própria veracidade do visível? Que convicções tem um fotojornalista, assumidamente realistas e seguidores de uma propensa objectividade, da sua intervenção enquanto criadores de imagens? Será que seguem a ideia do grande público: *“(…) evidentemente que a imagem não é real; mas ela é, pelo menos, o seu analogon perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, perante o senso comum, define a fotografia”*⁸.

A apropriação da imagem fotográfica no discurso jornalístico: o real e sua representação versa sobre a fotografia jornalística tal como ela é entendida no *Público*, recusando-se a contribuir para aumentar a complexidade de um paradoxo que tem assumido o estatuto de dogma, sem respostas viáveis, mas antes perceber porque é que ele existe e se é solucionável; conhecer o fotojornalismo que se produz em Portugal, estudando esse caso concreto, uma vez que esse jornal, embora assumindo todas as inovações tecnológicas, conserva uma linha mais tradicional nas publicações de fotografias jornalísticas. Pretende-se contextualizá-la no universo da produção fotográfica para verificar se o compromisso com a verdade e a crença na imagem mostra-se comprometido com a sociedade.

7 BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 15.

8 *Ibidem*, p. 13.

Razões que tornam a pesquisa significativa e pertinente:

A história da fotografia em Portugal tem sido publicada, mas pouco se conhece sobre a presença da fotografia e a força que exerce no quotidiano das notícias, quanto mais se esta se mantém presa ao real ou se “*é uma ficção que se apresenta como verdadeira*”⁹. A maioria dos estudos sobre a imprensa nacional cinge-se às notícias escritas e muito poucos se dedicam a investigar a imagem jornalística ou mesmo a interação entre as duas linguagens no universo dos *média*. Nas seguintes linhas, apresentam-se algumas razões que tornam o tema de pesquisa relevante e pertinente:

- Averiguar os aspetos da fotografia jornalística, reafirmar ou negar, de forma crítica e fundamentada, a ideia de testemunho do real ajuda a perceber se a crença na fotografia, um poderoso instrumento de informação, é merecida ou se pode estar comprometida. “*A prova radical da necessidade que temos de testemunhos visuais é o risco enorme que representa obtê-los: quanto mais valioso é um documento mais perigoso é consegui-lo, conservá-lo e difundi-lo. E os documentos visuais são os mais temidos*”¹⁰.

- Confirmar ou afastar a ideia, com base em conclusões amparadas, de que a imagem jornalística é, mais do que um documento, um trabalho de autor, onde se destacam concepções subjetivas, ao capturar a foto, capazes de transformar a ideia que o observador/espectador tem dos lugares, acontecimentos, objectos e personalidades, de acordo com a perspectiva do seu criador, construindo a ilusão dessa mesma realidade. Pretende-se naturalmente averiguar se a possível construção da realidade pelo autor é consciente e reconhecida. Descobrir de que forma a intervenção do fotógrafo e do editor de imagem interfere na veracidade da realidade que é mostrada é importante para definir o rigor da informação produzida em Portugal.

- O estudo ambiciona conhecer um pouco mais sobre a posição e a evolução da fotografia no mundo e como ela se apresenta, hoje, face à era virtual. A história dos *media* demonstra que a foto jornalística, ao ser auferida como prova da verdade, detém poder suficiente para alterar o desenrolar dos acontecimentos que a imagem apresenta.

- A imagem exerce um papel essencial na percepção e na apreensão da informação, mas a

9 FONTCUBERTA, Joan. *Estética Fotográfica*, Joan Fontcuberta, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 15.

10 BAEZA, Pepe. *Por Una Función Crítica de la Fotografía de Prensa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 60.

velocidade a que são publicadas, muitas vezes, torna-as quase imperceptíveis ao observador. Os fotojornalistas usam de artifícios para tornar uma imagem mais atrativa? Esse trabalho discorre sobre a impressão do estagiário diante de suas tarefas no jornal *Público*. Captar uma imagem, transformando-a em uma boa fotografia requer criatividade e experiência. “*O excesso de imagens banais prejudica muito mais a comunicação visual que a sua ausência, assim como sobreinformar é uma das melhores formas de desinformar*”¹¹. Conhecer o trabalho do fotojornalista ajuda a formular uma opinião crítica das imagens mediáticas e a compreender a sua contextualização.

- Quais as mudanças que se operam nos últimos anos em virtude da evolução do sistema digital, que eficazmente oferece a possibilidade de alterar facilmente a imagem e mais rapidamente do que na era do analógico, quando o retoque era realizado em laboratório? Estará a crença na fotografia condenada com a evolução dos programas de edição de imagem? Ou como acredita Baeza: “*A fotografia digital não facilita o caminho à manipulação de componentes visuais; a manipulação, se existe vontade de o fazer, é tão acessível na fotografia convencional como nos novos suportes*”¹². A edição da imagem compromete a fotografia jornalística, bem como seu comprometimento com a verdade? “*Só a credibilidade da fonte e o compromisso com a veracidade, estabelecido pelos meios de comunicação com os seus leitores, são garantia da autenticidade de uma mensagem fotográfica*”¹³.

Para a sua melhor compreensão, o Relatório foi dividido em três capítulos.

O primeiro, *A fotografia no tempo e no espaço*, versa sobre a evolução história da fotografia, como ela se constitui hoje e as transformações a que esteve suscetível, ao longo das décadas. Pautam-se as diferenças entre fotojornalismo e fotografia documental tendo como pressuposto que tais institutos não devem ser confundidos, bem como a natureza da imagem jornalística. No caso em apreço, interessa-nos de modo específico o fotojornalismo como elemento no qual a informação tem um código claro e objetivo diante do espectador. Essas informações comunicam-se pelo enquadramento da foto, a composição, a distância focal, entre outros factores. Na observância da fotografia alcança-se um *feedback* instantâneo de seu recetor. A fotografia tornou-se uma constante no mundo atual. Contudo, inserida no contexto jornalístico, a fotografia tem um grande peso na denúncia social, e ademais na transformação social.

11 BAEZA, Pepe. *Por Una Función Crítica de la Fotografía de Prensa...*, p. 60.

12 *Ibidem*, p. 81.

13 *Ibidem*, p. 76.

O valor-notícia é abordado a partir da análise do modo de como as fotos são escolhidas para publicação. No caso do jornal *Público*, não basta apenas a qualidade excelente da imagem, deve ter outros requisitos que fogem ao controle do fotógrafo cabendo aos editores tal tarefa. Será analisado o valor-notícia da fotografia, ou seja, aquele valor sócio profissional que determina a importância do facto ou do acontecimento para que o mesmo possa ser noticiado ou não por um veículo de comunicação. As obras bibliográficas foram selecionadas em razão da sua grande importância no meio acadêmico elucidando as questões suscitadas.

O referencial teórico permite verificar o estado do problema a ser pesquisado, sob o aspecto teórico e de outros estudos e pesquisas já realizados¹⁴. Ele possibilita fundamentar, dar consistência a todo o estudo. Tem a função de nortear a pesquisa, apresentando um embasamento da literatura já publicada sobre o mesmo tema, demonstrando que o(a) pesquisador(a) tem conhecimento suficiente em relação a pesquisas relacionadas e a tradições teóricas que apóiam e cercam o estudo.

Embora tenham sido selecionadas obras mais recentes também se fez necessário buscar fundamentos em obras clássicas que não perdem com o tempo seu valor e conteúdo. A análise apenas de obras mais recentes, isoladamente, não comportaria a abrangência da evolução da fotografia e do pensamento nas várias épocas em que foi concebida. Para compreender esse passado da fotografia e os novos desafios que nos apresentam, é fundamental ver os caminhos percorridos, e como a fotografia foi se transformando perante realidades distintas. Concebem importante estudo não apenas na área do fotojornalismo, mas dos meios de comunicação de massa em si.

O segundo capítulo diz respeito ao jornal *Público*, no qual realizámos o estágio como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e jornalismo, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, que decorreu desde 12 de agosto a 12 de novembro. Nesse contexto verificar-se-à os bastidores da redacção como meta para a compreensão do funcionamento do jornal, especialmente no caso do fotojornalismo.

Essa parte do trabalho versará, ainda, sobre a importância da fotografia para o jornalismo. Sob a luz diáfana de toda uma realidade da estrutura mediática desse terceiro milênio, no qual ocorre um grande partilhar de crenças e cultura, mercado económico-financeiro comum, até que ponto o fotojornalismo se assume como instrumento de suma vitalidade na crítica, na denúncia, na cooperação com a marcha política das nações?

Até que ponto o fotojornalismo está comprometido com os ideais da empresa de

14 MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de Metodologia*, Científica: Atlas, 5 ed., 2003, p. 83.

comunicação? É possível que ele seja apenas um grande elemento de manipulação das massas face ao lucro incessante do capitalismo ou do liberalismo? Compreender a transição da fotografia diante da era virtual, em face de nova construção teórico-dialética faz-se necessário para desvendar os paradigmas do fotojornalismo de hoje e de amanhã.

O terceiro capítulo, intitulado *Do Estágio*, verificará os objectivos da investigação, a formulação geral do problema da investigação, os objectivos específicos, as questões específicas de estudo e a metodologia a utilizar na análise.

A metodologia científica empregada para a elaboração da pesquisa tem como suporte, conforme salientamos, bibliografia de estudiosos na área. Optamos por uma metodologia mais descritiva e menos analítica tomando em consideração o trabalho de estágio desenvolvido no jornal *Público* que permitiu a compreensão sistemática do valor-notícia para que uma foto fosse selecionada para publicação, obviamente fotos de excelente qualidade. O trabalho de campo experimentado durante o estágio trouxe subsídios suficientes que, corroborados pela bibliografia selecionada, permitiram a avaliação e descrição acerca dos aprendizados alcançados. Foram três meses de ensaio fotográfico e seis meses de pesquisa bibliográfica em busca da sistematização da problemática científica levantada e a busca de respostas.

Nesse capítulo discorre-se acerca da trajetória e do conhecimento apreendido no jornal a partir das lições técnico-profissionais e, das produções fotográficas que me foram atribuídas. Estamos a falar de um jornal de grande envergadura cujas exigências extrapolam as fronteiras do comum para ceder espaço à criatividade, qualidade, sensibilidade, objetividade na elaboração de uma foto notável, com imagem mais próxima à perfeição, evidenciando que a cada dia o profissional do fotojornalismo deve se aprimorar.

Partimos das perguntas: Qual o *status* do valor-notícia no contexto fotográfico atual? Perante a denominada crise do impresso e os prognósticos do fim do jornal qual o futuro da fotografia? Tais perguntas científicas estão em perpétuo teste frente aos factos naturais, frente aos resultados experimentais e frente aos rigores de consistência lógica com as demais hipóteses aceites como válidas no presente momento. Portanto, a experiência obtida, a sabedoria transmitida, a sensibilidade para perceber a fotografia em sua totalidade, no universo macrossociológico e ideológico, nos levarão seguramente a algumas respostas.

No que tange ao objetivo proposto, quer-se desvendar os caminhos a serem perseguidos no mundo pós-contemporâneo, a que Boaventura Sousa Santos se referiu da seguinte forma: “*um período da humanidade e uma mentalidade [...] fraturada entre lealdades inconsistentes e aspirações desproporcionadas, entre saudosismos anacrônicos e voluntarismos excessivos*”, cujos protagonistas estão cientes de que “*a vida é mais*

condicionada pelo poder que outros exercem sobre outrem.”¹⁵

O objetivo, portanto, é, mais especificamente, compreender os futuros paradigmas da fotografia. Verificar as consequências que podem decorrer dessa revolução tecnológica e virtual, na sociedade atual, o que na visão de Harvey denota mentalidades “*fadadas a ser autodissolventes e autoderrotantes.*”¹⁶

Espera-se contribuir para que outros profissionais da área e, mormente, a comunidade académica, repense o novo papel da fotografia, seus desígnios na contemporaneidade diante do valor-notícia, da *web*, das novas tecnologias. Espera-se, ainda, que seja possível aclarar os mecanismos utilizados pelas empresas na área de informação e de comunicação para que a fotografia não desapareça como um elemento de denúncia, de transformação sociopolítica face aos paradigmas que se apresentam diante do devir da imagem fotográfica. O estudo de caso, o jornal *Público*, exprime hábitos, costumes, não tão somente ali empreendidos, mas dos inúmeros jornais que se espalham em Portugal, sobretudo os de maior porte. Esse estudo de caso reflete um fotojornalismo em mutação nessa era virtual, diante do devir da imagem, sugerindo outras interrogações.

CAPÍTULO I - A FOTOGRAFIA NO TEMPO E NO ESPAÇO

1. A história da fotografia

1.1. A natureza da imagem jornalística

15 SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Crítica da Razão Indolente*, vol. I, Porto: Editora Afrontamento, 2000, p. 44.

16 HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, São Paulo: Loyola, 1994, p. 55.

Nesse capítulo pretende-se contextualizar e enquadrar o tema de investigação proposto. Perpetuadora de memórias, a fotografia tem assumido um papel determinante no olhar que o indivíduo lança sobre o mundo e na sua percepção da verdade. O ser humano conhece o passado pelas fotografias que o tempo preservou e imagina como se vivia inspirado por esses pedaços de papel sépia. Preso ao discurso da mimesis de que se os olhos veem é porque é verdade, autentifica a existência dos lugares, pessoas ou objectos apresentados. “*O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia nos seus próprios olhos. Quando crítica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo*”¹⁷.

A imagem técnica, concebida graças a um aparelho e apenas tornada possível através de propriedades químicas, ópticas e físicas da luz, leva o homem ocidental a crer que o plano visual reproduzido é fiel à visão, projectando nas imagens documentais as suas crenças e ponto de vista. Parte da memória da humanidade é confiada à fotografia; ela é “*um dos principais pilares da visualidade moderna*”¹⁸.

Apesar de sempre ter existido a possibilidade de retocar a imagem em laboratório, desde a era do analógico, obviamente através de técnicas mais demoradas do que no digital, nunca a imagem mereceu tanta desconfiança ou se questionou a sua veracidade como acontece na era do digital. Alguns episódios cinzentos na história da imagem provam que a manipulação fotográfica sempre foi possível: fotografias icónicas que foram tidas como documentos do real durante décadas foram ‘construídas’ ou encenadas com fins propagandísticos ou por puro desrespeito pelo compromisso com a verdade a que estavam obrigados os seus autores.

A própria natureza da fotografia é artificiosa. O facto de ser um fenómeno físico, recorrendo a propriedades ópticas e químicas, alimenta a crença primária de que os elementos captados pela câmara fotográfica são a realidade em si, reproduzida automaticamente e sem a intervenção criativa de um homem, mas todos os estudos epistemológicos sobre a imagem indicam, precisamente, o contrário. Não só existe uma construção da realidade por parte do fotógrafo, transformando-a, como os elementos visuais que a imagem contém estimulam a própria imaginação do observador/espectador na formação de conceitos sobre a realidade.

A imagem apresentada revela-se em “*códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas*”¹⁹. O fotógrafo trabalha a luz existente para intensificar sentimentos e criar

17 FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia – para uma filosofia da técnica*, trad. Col. Mediações - Comunicação e Cultura, Lisboa: Relógio D’Água, 1998, p. 34.

18 FLORES, Victor Manuel Esteves. *A Imagem Técnica e a Construção das suas Crenças - Investigação sobre as Confianças Visuais na Era do Digital*, Lisboa, *tese de doutoramento*. Universidade Nova de Lisboa, p. 9.

19 FLUSSER, Vilém. *Ensaio Sobre a Fotografia...*, p. 28.

ilusões, da mesma forma que os pintores misturam a paleta de cores. O recurso a regras de enquadramento e de composição também não é ao acaso. Funcionam como a criação de um ponto de vista ou de uma perspectiva de que o fotógrafo se serve para transmitir a linguagem conotativa da imagem. Assim, a imagem não está isenta de interferência, mas nem por isso significa que não tem compromisso com a verdade.

1.2. A evolução da fotografia

A invenção da fotografia não pode ser atribuída a um só autor. Faz parte de um processo dinâmico abrangendo pessoas e aprimoramento técnico e científico ao longo de muitos anos. Os princípios fundamentais da fotografia se estabeleceram a mais de dois séculos, decorrendo de sucessivas mudanças, não apenas no seu carácter material/formal, mas também na sua sistematização ideológica e na sua utilização, demonstrando diversas *nuances* face aos acontecimentos históricos e sociais no mundo. Seus paradigmas na contemporaneidade extrapolam um arcabouço sistematizado de conceitos e valores para ceder lugar a um espectro de significado da experiência de se conservar um momento em uma imagem.

Embora a primeira fotografia reconhecida tenha sido uma imagem produzida em 1826, pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, seus germes estavam presentes nos conceitos da câmera escura, delineada pelo italiano Giovanni Baptista Della Porta, em 1558. Foi em 1604, que outro estudioso, Ângelo Sala, compatriota de Della Porta, observou que um composto de prata escurecia ao Sol, entendendo que esse efeito decorresse do calor.

Em 1724, Johann Heinrich Schulze comprovou que certos sais de prata, notavelmente cloreto e nitrato de prata, escurecem na presença de luz. Em um experimento, concluiu que uma mistura de prata e carvão refletia menos luz do que a prata não oxidada, o que contribuiu com trabalhos posteriores na fixação de imagens.

Machado²⁰ comenta que as câmeras fotográficas foram inventadas durante o Renascimento. Leonardo da Vinci se beneficiava da utilização dessas máquinas rudimentares para esboçar pinturas. As mentes mais brilhantes, em meados do século XV, despertaram a curiosidade pelas imagens técnicas produzidas por aparelhos, no que toca às observações astronômicas.

Embora esses antecedentes pesem na história do surgimento da fotografia, tem-se que a primeira pessoa no mundo a tirar uma verdadeira fotografia foi Joseph Nicéphore Niepce²¹,

20 MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Espetacular*, São Paulo: Brasiliense Ed, 1984, p. 30.

21 BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre Fotografia*, 4ª ed. São Paulo: Editora Pioneira, 1988, p. 30.

em 1826. Joseph conseguiu, depois de quase uma década de experiências, reproduzir a vista da janela do sótão de sua casa em Chalons-sur-Saône, cujo processo ficou conhecido como heliografia. Nascido em Bologna, Niepce dedicava-se à invenção de aparelhos técnicos e rapidamente se interessou pela produção de imagens através de processos mecânicos baseados na luz.

Guidi revela como Niepce procedia diante do invento que insistia em guardar segredo:

“A falta de maiores e mais precisas informações sobre os trabalhos e pesquisas de Joseph Nicéphore Niépce se deve a uma característica, até certo ponto paranóica, de sua personalidade. Vivia suspeitando que todos quisessem lhe roubar o segredo de sua técnica de trabalho. Isto ficará claramente evidenciado na sua tardia sociedade com Daguerre. Também em 1828, quando foi à Inglaterra visitar o irmão Claude, fracassa uma possível apresentação perante a Royal Society. Neste encontro, intermediado por um certo Francis Bauer, Niépce deveria apresentar os trabalhos por ele batizados de heliografias. O evento não se realizou por ter Niépce deixado claro, de antemão, que não pretendia revelar seu segredo.”²²

Divergências à parte, a invenção do daguerreotipo por Louis Daguerre, em 1835, padronizado em 1837, contribuiu definitivamente com o aparecimento concreto da fotografia. Inicialmente não se conseguia reproduzi-las, uma vez que as imagens de cobre eram únicas. O invento foi tido como tão espetacular que Daguerre vendeu sua obra ao governo francês por uma pensão vitalícia no valor de 6.000 francos²³. A materialização da imagem, em 1830, acabou se revelando um tripé constituído por arte, técnica, ciência.

No entanto, Hércules Florence tem um grande papel na história da fotografia. Nascido em Nice, França, em 29 de fevereiro de 1804, mas residente no Brasil, desde 1824, por mais de cinco décadas da sua vida, enquanto a Europa se centrava no fulgor da revolução industrial e cultural, foi ele que, seis anos antes de Daguerre, gravou imagens, na Vila de São Carlos, com câmera obscura e sais de prata, embora não tenha sido reconhecido, nem pelos seus trabalhos relevantes, nem pelo termo “*Photographie*”, criado por ele. Tão somente em 1976 a sua história teria sido resgatada por Boris Kossoy.

Oliveira²⁴ narra que Hércules contribuiu com o Dicionário Sinótico Noria, Pneumática ou Hidrostática (1838), *De la comprehension du gaz hydrogène, appliquée à la direction des aérostats*. (1839), Papel Inimitável e Impressão inimitável (1842), Stereopintura, Impressão dos Tipos-Sílabas (1848) e Pulvografia (1860).

Contudo, o primeiro negativo da história da fotografia é atribuído a William Fox Talbot, no ano de 1841. O processo chamado calótipo, em que uma base de papel emulsionada

22 GUIDI, M. De Altamira a Palo Alto, *Dissertação de Livre Docência*, ECA/USP, São Paulo, 1991, p. 22.

23 *Ibidem*, p. 31.

24 OLIVEIRA, Erivam M. In *O Pioneiro da Fotografia no Brasil*, p. 16. A Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde apresentou, em 2003, Dissertação de Mestrado.

com sais de prata registrava uma imagem em negativo e, a partir dela, tornava-se possível produzir cópias positivas, embora com tamanho bastante reduzido, o que causava dificuldades na percepção dos detalhes, motivo esse do desinteresse na época. Em 1844, Talbot publicou *The pencil of Nature*, o primeiro livro mundialmente ilustrado com fotografias.

O desenvolvimento técnico fotográfico e a evolução da relação humana com a imagem possuem ampla ligação com as guerras e conflitos dos séculos XIX e XX²⁵. Ficaram imortalizadas na história as fotografias da imprensa diante do Tratado de Paz entre França e China (1843) e a Guerra entre os Estados Unidos e o México (1846), por exemplo. Nos anos posteriores, sobretudo a partir de 1880, a fotografia demonstra ser possível novo olhar, novo modo de se ver o mundo.

Tardiamente inserida ao mercado, em razão de questões tecnológicas, a fotografia denota não apenas a concretização ou materialização de algo próximo das pessoas, das suas vidas, do seu dia a dia. Assume-se como protagonista de uma grande revolução reduzindo as distâncias dos lugares, cujas informações são absorvidas mais instantaneamente, em razão da divulgação das fotografias publicadas pela imprensa. A sua propagação intensa com qualidade técnica irrefutável diante da pintura, e na reprodução do mundo real, atinge especialmente o âmbito artístico e naturalista, incomodando, uma vez que colocava a pintura em detrimento da sua perfeição²⁶.

Por um lado, graças às novas técnicas de impressão, as reportagens fotográficas de guerra assumiam particular relevância, nas quais imagens trazidas da Guerra da Criméia (1854-1855)²⁷ despontava a potencialidade das fotos de Roger Fenton. Por outro, o registro fotográfico ainda estava distante do ideal. O peso do equipamento restringia a aproximação física com os campos de batalha. A falta de sensibilidade luminosa do filme não permitia melhores tomadas fotográficas. Outro factor limitante se centrava no pensamento da época publicar imagens mais impactantes e comoventes, que possivelmente não seriam bem aceitas pela sociedade.

Diferentemente, no caso da Guerra da Secessão Americana (1861-1965), o fotógrafo Mathew Brady registrou e expos ao mundo os horrores da guerra, nas poucas fotos vendidas, talvez pela mesma razão que tivesse limitado Fenton. O fotojornalismo ainda não tinha conseguido seu espaço.

25 LOHMANN, R. *A Objetividade no Fotojornalismo: um estudo de caso do jornal zero hora*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. pp. 08-17. Disponível em: <http://biblioteca.versila.com/2441303>. Acesso em 19/03/2016.

26 DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico*, Lisboa, Vega, 1992, p. 23.

27 DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico...*, p. 23.

Baudelaire discorre em seu artigo *O público moderno e a fotografia*, o papel da fotografia de meados do século XIX:

“Se é permitido à fotografia completar a arte em algumas de suas funções, cedo a terá suplantado ou simplesmente corrompido, graças à aliança natural que achará na estupidez da multidão. É necessário que se encaminhe pelo seu verdadeiro dever, que é ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas [...]. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e dê aos olhos a precisão que faltaria à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortifique mesmo alguns ensinamentos e hipóteses do astrônomo; que seja enfim a secretária e bloco-notas de alguém que na sua profissão tem necessidade duma absoluta exatidão material. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros as estampas e os manuscritos que o tempo devora, preciosas coisas cuja forma desaparecerá e exigem um lugar nos arquivos de nossa memória; será gratificada e aplaudida. Mas se lhe é permitido por o pé no domínio do impalpável e do imaginário, em tudo o que tem valor apenas porque o homem lhe acrescenta a sua alma, mal de nós.”²⁸

No pensamento de Baudelaire, a arte se diferencia da fotografia, sendo ela da sensibilidade humana, dessa essência, fruto da criatividade. A fotografia, no entanto, se concretiza em um instrumento de uma memória documental da realidade presenciada, arquitetada ou idealizada em toda a sua magnitude²⁹.

A partir da década de 1870, ocorre um aumento na quantidade de fotos publicadas em jornais: junho de 1871, na *Canadian Illustrated News* (Canadá); julho de 1871, na *Nordisk Boktryckeri-Tidning* (Suécia); março de 1877, na *Le Monde Illustré* (França); e em março de 1880, na *The Daily Graphic* (EUA). Uma nova técnica, a *halftone*, contribuía para esse prodígio, podendo transformar uma imagem de tom contínuo em uma imagem binária viabilizando a sua impressão³⁰.

Essa descoberta teria ensejado que a fotografia confirmasse o seu poder como intenso instrumento de manipulação das massas. Igualmente um novo papel cabe a ela: viabiliza-se como um dos mais acentuados meios de propaganda. Para Freund, “a fotografia inaugura os mass média visuais quando o retrato individual é substituído pelo retrato coletivo”³¹.

A fotografia evolui significativamente, a partir do século XIX, tanto nos seus aspectos materiais/formais, ou mais especificamente, no aprimoramento técnico, e, na sua substância. Freund, em consonância a Sousa³², entende que a manipulação das imagens se dava em razão do credível, e não da verdade. A manipulação das massas se torna evidente diante do cenário dos jogos de interesse.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

30 FREUND, Gisèle. *La Fotografia como Documento Social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1986. GIACOMELLI, I. L. *Antecedentes do fotojornalismo*, disponível em: //pt.scribd.com/doc/58364678/Gisele-Freund-La-Fotografia-Como-Documento-Social. Acesso em 12 de maio de 2016.

31 FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*, Lisboa: Vega, 1994, p. 107.

32 SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, Chapecó: Grifos, 2000, p. 10.

Na década de 1880, esse desenvolvimento tecnológico do aparato fotográfico se deve ao aumento na sensibilidade luminosa do filme fotográfico, consentindo o registro de cenas e ações ao longo de sua execução, de seu desenrolar, a qual se volveria em uma característica definidora do fotojornalismo. Eastman, em 1888, inventa a primeira *Kodak*, revolucionando o manuseio da câmera fotográfica e, igualmente, a locomoção do profissional, tornando seu uso popular. De certo modo, a fotografia, na época, assume um *status* de passatempo popular, em razão da idealização de Eastman. Por outro, com um aumento do número de fotojornalistas, a prática do fotográfico tornou-se uma profissão³³.

O aperfeiçoamento da fotografia decorre em um mundo marcado por grandes acontecimentos: Berlim acolhe a Conferência Internacional que viria a dividir o continente africano³⁴. No Brasil, dá-se a abolição da escravidão com a Lei Áurea, em 1880. A revolta do Vintém ganha amplos contornos. Nos Estados Unidos da América, durante do final da década de 1880, um extenso período de seca devastou o oeste das Planícies. Não menos propalado, o fervor populista avançava.

Ainda em 1880, Jacob Riis fotografou as péssimas condições de vida dos imigrantes em Nova York. Riis é tido como um dos fundadores do fotodocumentarismo e, por decorrência, igualmente do fotojornalismo, abrangendo uma escola de profissionais voltados para a originalidade do olhar, valendo-se da fotografia para interferir na realidade³⁵.

A 22 de fevereiro de 1890, surge a primeira revista formada essencialmente de imagens fotográficas, *The Illustrated America*, que no início buscou publicar apenas fotos, mas não teve a repercussão desejada e passou a publicar as fotografias junto com textos³⁶.

1.3. A fotografia no século XX

Para Baynes³⁷, o *Daily Mirror*, em 1904, se consagra como o primordial tabloide fotográfico. Se as fotografias eram um elemento complementar dos textos passam a ter visibilidade e se equiparam à mesma importância dos textos escritos.

A figura de Erich Solomon considerado o ‘pai’ do moderno fotojornalismo³⁸ reflete algumas mudanças no modo de fotografar, a exemplo de recusar-se ao uso de *flash's*, uma vez

33 BUITONI, Dulcília Schroeder; PRADO, Magaly (org.). *Fotografia e Jornalismo: a informação pela imagem*, São Paulo, SP: Saraiva, 2011, p. 56.

34 Disponível em: http://acervo.estadao.com.br/paginas-da-historia/decada_1880.shtm. Acesso em 20/05/2016.

35 Disponível em: <http://www.rleggat.com/photohistory/index.html>. Acesso em 20/05/2016.

36 SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 1998, p.46.

37 BAYNES, K. *Scoop, scandal and stife: a study of photography in newspapers*, London: Lund, 1971, p. 23.

38 FREUND, Gisele. *Fotografia e Sociedade...*, p. 43.

que preferia a luz do dia. Ele criou a *Dephot*, primeira agência de fotografia que se tem notícia. Foi o primeiro a usar uma câmera escondida para registrar locais onde fotógrafos não podiam entrar.

Teria sido nessa conjuntura que a fotografia estimulou a competição na imprensa que, com maior tiragem e circulação, teve um grande retorno em publicidade. Hicks³⁹ elucida que os ganhos com a publicidade aumentaram a precisão de maior rapidez no registro dos acontecimentos, com um fotojornalismo mais eficaz, levando as redações dos jornais a inovarem valorizando a qualidade da foto em detrimento da quantidade. A fotografia deve ter a capacidade de mexer com as emoções do leitor. O *scoop* na imprensa promove a exclusividade da foto pressionando para o aperfeiçoamento das técnicas e aparelhos a serem utilizados na fotografia, como é o caso do *flash* de magnésio, com imagens mais nítidas, ensejando mais confiabilidade da notícia.

O uso da fotografia, entre 1914, e 1918, enquanto documento das batalhas travadas, foi restringido pela censura militar devido ao receio da sua utilização pela espionagem.⁴⁰ Entre o real das cenas dramáticas da guerra, e a fotografia como “*impressão de realidade*” altamente codificada, predominou a segunda⁴¹. Embora na década de 20 a fotografia alcance maior espaço nos jornais, somente duas décadas depois chegaria a ser capa das manchetes. Passa a ser “*um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar uma aparência de participação*”⁴².

O Pós-Primeira Guerra Mundial caracterizou-se por desenvolvimento nas ciências, nas artes e, igualmente, na fotografia. Em 1924, aparece a *Ermanox*. No ano seguinte surge a *Leica* cujo manuseio se tornou mais eficaz, valendo-se de filmes mais sensíveis e lentes mais luminosas⁴³. A *Leica* exerceu grande influência em muitos fotógrafos, como Henri-Cartier Bresson, que dedicou longa vida de paixão pela fotografia. O mestre Bresson teria sido o responsável pela criação da teoria do “*momento decisivo*”⁴⁴, que versava sobre a captura das imagens de forma rápida, com olhar atento e composição, cooperando com a renovação dos registros fotográficos, ao instigar o abandono do condicionamento anterior.

Nos anos 60, Marshall McLuhan pode antecipar a globalização do mundo

39 HICKS, W. *Words and pictures: an introduction to photojournalism*, New York: Harper, 1952, p. 24.

40 BUITONI, Dulcília Schroeder; PRADO, Magaly (org.). *Fotografia e Jornalismo...*, p. 20.

41 *Ibidem*.

42 SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 16.

43 SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia imprensa*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2002, p. 26.

44 ALVES, Raphael Freire Alves, CONTANI, Miguel Luiz. *O “Instante Decisivo”: uma estética anárquica para o olhar contemporâneo*. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1509>. Acesso 25/06/ 2016.

proporcionado pela disseminação das tecnologias da informação e de comunicação. Sousa⁴⁵ entende que o incremento de novas praxes e metodologias a exemplo das objetivas de autofoco, a admissão da cor no fotojornalismo, a captação digital de imagens cuja transmissão se efetiva de imediato via satélite ou por meio da *internet*, são decisivos no fotojornalismo, comumente sensacionalista. Na década seguinte, as coberturas jornalísticas se voltam para captar imagens que estejam bem além dos factos sociais mais corriqueiros.

A história da fotografia revela suas distintas *nuances* e abordagens, mormente no pensamento ocidental. Mostra-se nos seus mais variados usos e funções. No jornalismo a função da fotografia assume um carácter testemunhal⁴⁶. Foi no contexto da imprensa, com a ideia de torná-la um registro visual da verdade, que a fotografia impôs seus espaços, embora inicialmente se tenha questionado muito, nomeadamente os editores dos jornais, se ela realmente poderia ter um enquadramento jornalístico⁴⁷.

1.3.1. As correntes teóricas que influenciaram a fotografia

Embora *en passant* é preciso demonstrar que as correntes teóricas influenciaram em muito a interpretação da fotografia durante épocas e lugares diversos. A fotografia apareceu num período em que o naturalismo estava presente. Essencialmente os naturalistas eram tidos como puristas da fotografia, procurando a fotografia directa sem artificios ou manipulações. No entanto, o estruturalismo se desponta como um movimento que pretende quebrar com o anterior sugerindo novas ideias e opções.

Apesar de continuarem a cuidar as composições, a seguirem o naturalismo da pintura, procuram uma maior “*realidade*”, menos “*simulada*”. A preocupação com o pormenor já não causa tanto espanto, nem a ambição de seleccionar o que passa da objectiva ao papel.

Peter Henry Emerson questionava, em 1889, quais os avanços da fotografia em 50 anos de existência. Possuía aversão à artificialidade das fotos em que haviam “*poses*”, com aspecto de “*forçadas*”. Mostrava-se totalmente contra o retoque de fotos. As implicações de certas experiências realizadas com a sensitometria (que originariam os primeiros fotômetros) levaram Emerson à conclusão de que a fotografia, por ser um processo totalmente mecânico, não podia aspirar à categoria de arte, visto não poder alterar os valores tonais por meio de

45 SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental...*, p. 56.

46 LOHMANN, R. *A Objetividade no fotojornalismo: um estudo de caso do jornal zero hora*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://biblioteca.versila.com/2441303>. Acesso em 25/04/ 2016

47 SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo...*, p. 38.

vontade estética.

Emerson faz uma divisão que pode, ainda hoje, gerar alguma discussão. Decompõe a fotografia em três áreas: a artística, a científica e a industrial⁴⁸.

No campo científico estava muito ocupada, dizia ele. Ao serviço da astronomia, da química, da geografia, da medicina, mostrando aos olhos humanos aquilo que nunca se tinha visto antes, o infinitamente grande e infinitamente pequeno ganhava forma visual pela primeira vez. A utilidade desta nova ferramenta como auxiliar científico pretendia investigar os fenômenos da natureza e mediante a experimentação corroborar ou desmentir velhas teorias.

No campo industrial, que inclui o lado comercial da fotografia, estão os artesãos e a maior parte do mundo fotográfico com aspirações utilitárias. Estes artesãos são os que fotografam tudo que renda dinheiro, são por isso, os fotógrafos profissionais.

No campo artístico, está a fotografia que visa apenas dar prazer estético. Diz ele que esta divisão deve apenas ser julgada por artistas experientes, fotógrafos com instrução artística. Neste sentido, Emerson defendia a fotografia pelo prazer da arte, pelo amor, pelo princípio do fotógrafo amador⁴⁹.

As discussões se agigantam no meio acadêmico, indo desde a teoria da percepção estruturalista até a semiologia pós-estruturalista, na crítica da ideia de que o que está impresso na fotografia é a realidade pura e simples⁵⁰.

A corrente estruturalista consolidada nos anos 60, com os estudos de Roland Barthes e Jacques Derrida, não é tão-somente aplicada em um período ou localidade, nem é específica a uma área da ciência. Ela analisa as inter-relações entre determinados elementos que em sua essência originam novas realidades, e logo novas consequências. O pós-estruturalismo instaura uma teoria da desconstrução na análise literária, liberando o texto para uma pluralidade de sentidos. A realidade é considerada como uma construção social e subjetiva, acontecendo igualmente com a fotografia.

Propende desvendar as estruturas que sustentam todas as coisas que os seres humanos fazem, pensam, percebem e sentem. Blackburn afirma que o estruturalismo *“é a crença de que os fenômenos da vida humana não são inteligíveis exceto através de suas inter-relações. Estas relações constituem uma estrutura e, ainda por trás das variações locais dos fenômenos superficiais, existem leis constantes do extrato cultural”*⁵¹.

48 FONTCUBERTA, Joan. *Estética Fotográfica*, Joan Fontcuberta, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 49.

49 FONTCUBERTA, Joan. *Estética Fotográfica...*, p. 49.

50 MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem...*, pp. 73-98.

51 BLACKBURN, Simon. *Oxford Dictionary of Philosophy*, second edition revised, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 111.

Essa corrente de pensamento nas ciências humanas se inspirou no modelo da linguística e depreende a realidade social a partir de um conjunto avaliado elementar (ou formal) de relações. O estruturalismo revela-se metodologia pela qual os elementos da cultura humana devem ser cingidos em face de sua relação com um sistema ou estrutura maior, mais abrangente.

O fotojornalismo se verte nesse instrumento de novas leituras da realidade, cuja fotografia é objeto de interpretação de vários sujeitos, em locais variados, em culturas diversificadas, diante da cultura mediática virtual. Um crítico do fotojornalismo verificaria mais uma história, ao invés de focalizar em seu conteúdo.

A própria crítica à essência mimética da imagem fotográfica envolve um exercício de interpretação desta imagem. Dubois⁵² ensina que se secciona em dois momentos essa questão: quanto à fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução); e quanto à fotografia como o vestígio de um real (o discurso do índice e da referência).

O prefixo *pós* não é, todavia, interpretado como sinal de contraposição ao estruturalismo. De facto, esses pensadores levaram às últimas consequências os conceitos e desenvolvimentos do estruturalismo, até dissolvê-los no desconstrutivismo, construtivismo ou no relativismo e no pós-modernismo. O movimento pós-estruturalista está intimamente ligado ao pós-modernismo - embora os dois conceitos não sejam sinônimos.

Por sua vez o pós-estruturalismo instaura uma teoria da desconstrução na análise literária, liberando o texto para uma pluralidade de sentidos. Do mesmo modo, com a fotografia, a realidade é considerada como uma construção social e subjetiva. A abordagem é mais aberta no que diz respeito à diversidade de métodos. Em contraste com o estruturalismo, que não afirma a independência e superioridade do significante em relação ao significado, para eles os dois são inseparáveis, os pós-estruturalistas não veem o significante e o significado como inseparáveis e sim como separáveis.

O conceito pós-estruturalismo "*pode*" ser, ou não, interligado ao de pós-modernismo (verificando que pós-modernismo é referido a movimentos culturais, não políticos e sociais), aos quais, os últimos, retrata a ruptura com os grandes esquemas metanarrativos que pretendem explicar ou significar o mundo social, mas, em sua grande pretensão, não explicam nada (retoricamente vazio). Assim, é possível dizer que o pós-estruturalismo não condiz com o positivismo, já, que o mesmo, se utiliza de metateorias para embasar esquemas teóricos de pré-conceituação de certa visão de mundo que retrata o social como coisa.

52 DUBOIS, Phillippe. *O Ato Fotográfico...*, p. 23.

A fotografia não é como o mundo, ela transforma o mundo⁵³. Os seguidores do pós-estruturalismo rejeitam definições que pretendem ser verdades absolutas sobre o mundo. A fotografia surge, então, como um processo de construção e desconstrução das coisas observadas, a partir do momento em que o fotojornalista capta aquela determinada cena, ou facto, não apenas escolhendo o melhor ângulo ou, ainda, melhor, luz, mas lhe dá vida, com sua sensibilidade.

A corrente da semiótica pós-estruturalista, em que pese às ideias de Barthes, enseja que qualquer obra de arte só será efetiva quando houver uma releitura sobre ela, colocando em plano secundário o trabalho do autor da mesma. Assim, é necessário compreender o “*horizonte de expectativas*” que envolve essa obra. Busca-se elaborar concepções dinâmicas ou dialéticas de sistema e de estrutura⁵⁴. Não cabe aqui entrar em maiores detalhes acerca dessas teorias, contudo, é preciso compreender o papel da fotografia nesse universo do pensamento.

No século XX, a fotografia torna-se comum em inúmeros campos da ciência, com a preocupação de retratar a verdade fielmente. Por um lado, é utilizada ao nível do controle social, identificando pessoas em documentos e, por outro, mantém recordações familiares e privadas que outrora era possível guardá-las apenas na memória. Mas, se a fotografia tem essa faceta de ser a cópia de uma parte da realidade, igualmente não pode se desconsiderar que entre aquela realidade e a fotografia havia um olhar, um clique certo, no momento exato. A fotografia mais que corpo, revela-se alma.

Desde os seus primórdios, a fotografia registrou a história do mundo, bem como a sua própria história. Fotografias que conseguiram sobrestar o tempo ou registrá-lo numa fração de segundos para a eternidade. Permitiu-se, assim, superar a superfície dessa imagem impressa para se converter em objeto daquilo que se vê e, também, do que não se vê.

2. Diferenciações entre fotografia documental e fotojornalismo

É imperativo, neste estudo, estabelecer uma diferenciação entre a fotografia documental e o fotojornalismo, visto que são separados por uma linha tênue que os conceitua. Tais distinções são elucidativas para a compreensão da imagem fotográfica no fotojornalismo, levando em consideração o estágio no jornal *Público*. Enquanto nesse segundo o impacto é elemento fundamental, e igualmente a informação é imprescindível, no primeiro a fotografia

53 DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico...*, p. 76.

54 PAIS, Cidmar Teodoro. La productivité scientifique sur le langage dans le poststructuralisme, Universidade de São Paulo, Tradução do original francês por: BATISTA, Maria de Fátima B. de M., Universidade Federal da Paraíba, Periódicos UFPB- In *Acta Semiótica et Lingvistica*, v. 17, n. 2, 2012, p. 59.

documental aparece como um gênero da fotografia que trabalha no registro cultural ou artístico de um momento, em oposição à publicidade ou o jornalismo. É o ramo mais pessoal da fotografia contemporânea.

A admissão da tecnologia digital tem modificado de maneira drástica os paradigmas que orientam o mundo da fotografia. Os equipamentos, ao mesmo tempo em que são oferecidos a preços cada vez menores, disponibilizam ao usuário médio recursos cada vez mais sofisticados, assim como maior qualidade de imagem e facilidade de uso.

A simplificação dos processos de captação, armazenagem, impressão e reprodução de imagens proporcionada intrinsecamente pelo ambiente digital, aliada à facilidade de integração com os recursos da informática, como organização em álbuns, incorporação de imagens em documentos e distribuição via *Internet*, têm ampliado e democratizado o uso da imagem fotográfica nas mais diversas aplicações.

O fotojornalista deve ser capaz de fotografar apenas os factos, de todos os ângulos, tornando o efeito atraente sem alteração de seu conteúdo, transpondo o leitor para a própria história. No que toca à fotografia documental serve eficazmente como documento histórico de uma época política ou social, enquanto o fotojornalismo retrata uma cena particular e relativa a um específico facto ou momento.

Entre o fotojornalismo e o jornalismo documental existe uma diferença na velocidade de execução do trabalho. Enquanto o fotojornalista tem uma pauta feita com prazos escassos estipulados pela revista ou jornal, o documental tem a contemplação, o tempo de maturação da imagem, a possibilidade de imaginar a cena após acompanhar o dia-a-dia do personagem ou assunto. Não existe, portanto, o imediatismo.

2.1. O fotojornalismo: uma simbiose de texto e imagem

A fotorreportagem é um gênero jornalístico sem definições sedimentadas. Ela nasce na Alemanha, na década de 1920, e se expande pelo mundo com a ascensão do regime nazista, em 1933. Seu local de publicação eram as revistas ilustradas, onde texto escrito e imagem se complementavam. A forma como se articulava o texto e a imagem nas revistas ilustradas alemãs dos anos vinte permite que esse fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o “*mosaico*” fotográfico com que se tenta contar a história. As fotos na imprensa, enquanto elementos de mediatização visual, mudam: aparecem a fotografia cômica, os foto-ensaios e as foto-reportagens de várias

fotos⁵⁵.

A primeira noção de fotorreportagem é a de várias fotos articuladas com textos que ajudam a criar um movimento de leitura para o receptor. Assim, o gênero foi apropriado nos primeiros anos em revistas como a *Life*, *Vu*, *Regards* e *Picture Post*. No Brasil, a fotorreportagem, como era produzida internacionalmente, ganhou as páginas da revista *O Cruzeiro*, uma das principais revistas ilustradas brasileiras durante anos. Essa noção da reportagem fotográfica corresponde ao que hoje é conhecido como *picture stories*, ou seja, várias fotografias que contam uma história ou um facto. Porém, esse conceito passou por uma reformulação. De algum modo, as *picture stories* correspondem à noção mais completa de fotorreportagem, muito embora o conceito “fazer uma reportagem fotográfica” tanto sirva para um foto-relato em várias imagens como para uma abordagem usando apenas uma fotografia.

Aliás, não é menos certo dizer que alguns fotojornalistas glorificam a fotografia única em detrimento da história em fotografias, uma vez que a fotografia única bem conseguida congela um instante capaz de sintetizar tudo o que um acontecimento foi e significa⁵⁶. O presente trabalho assume a hipótese de que a fotorreportagem, antes de ser um gênero que se estabeleça pela quantidade de fotografias, é um dos principais meios narrativos fotojornalísticos, embora seu modo de contar a história interfira nos processos de recepção, reconstrução e ressignificação da mesma. Assim, o fotorrelato permite uma leitura diferente da fotografia única, apesar desses dois modos possuírem unidade narrativa.

Deve-se assumir também que para a criação de um sentido narrativo é necessário um compartilhamento cultural, o que será discutido e verificado nas próximas linhas desse trabalho. Portanto, se existe narrativa fotográfica em forma de fotorreportagem é porque tanto autor/fotógrafo quanto receptor compartilham signos, memórias, convenções sociais que não são ditos explicitamente nas fotografias, mas que dão pistas para a formação de uma narração. A verificação dessa hipótese necessita de discussões acerca do jornalismo e das narrativas enquanto produtos da cultura humana.

Posteriormente, devem-se discutir os procedimentos narratológicos aplicados à reportagem e à fotorreportagem de modo a compreender o modo de construir uma narrativa dentro do jornalismo. Por último, esse relatório analítico apresenta uma análise da narrativa de uma fotografia única, aplicando os procedimentos narratológicos e as discussões feitas ao longo de todo o texto.

55 SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução à história às técnicas e à linguagem da fotografia imprensa*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2002, p. 19.

56 SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução...*, p. 17.

2.1.1. O discurso jornalístico e a narrativa fotográfica

O jornalismo tem como uma de suas principais funções, contar às pessoas os acontecimentos mundiais de todos os dias e dos últimos tempos. Logicamente ele não abrange toda complexidade e quantidade de eventos diários e atuais, mas elege, por diversas razões, aqueles que serão codificados, em forma de reportagens, notícias, entre outros gêneros, e veiculados de modo a torná-los acessíveis ao seu público.

Essa ideia permite pensar o jornalismo como construtor de um mundo, ou vários, que utiliza a realidade em seu referencial e que influencia na construção de um imaginário sobre o mesmo. As notícias produzidas e veiculadas pelos meios de comunicação não trazem à audiência apenas informação, mas atualizam a realidade social. Renovam e experimentam diária e cotidianamente a percepção do mundo, do espaço de convívio e de ação, o canônico e as transgressões⁵⁷.

O jornalista constrói, a partir de informações acerca de um facto, textos em várias linguagens e gêneros. Essa construção é uma maneira de traduzir o acontecimento ressignificado em matérias jornalísticas, o que posiciona o jornalismo como uma categoria narrativa do mundo, facto que pode ser notado em uma simples análise. Percebe-se, ao analisar um texto jornalístico, a construção de cenários, conflitos, personagens, tramas e desenrolares.

A propensão jornalística em narrativizar seus conteúdos segue uma tendência humana em criar narrativas para a compreensão do mundo. “[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas essas classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferentes, mesmo opostas [...]”⁵⁸. Apesar de ser generalizado, Barthes demonstra o quanto as narrativas parecem ser inerentes à cultura humana.

O estudo da recepção dos materiais jornalísticos narrativos não pode ser feito de maneira solta e nem generalizada, requer metodologias fundamentadas e tempo maior do que o de construção desse artigo. Por isso, esse trabalho centra-se apenas na análise da narrativa em uma fotorreportagem, o que nada mais é do que um processo de recepção, ressignificação e reconstrução individual, por parte de um analista que é um receptor preparado, ou seja, que possui um arcabouço teóricometodológico para pensar não apenas o facto, mas também as

57 MOTTA, L.G. A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística..., pp. 143-167.

58 BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre fotografia*, Rio Janeiro, Nova Fronteira, 2004, p. 18.

estratégias narrativas e discursivas dos jornalistas e fotógrafos.

Admitir que existe narrativa jornalística é dar espaço para o pensamento do jornalismo como ficção, não tão livre quanto a do cinema, da literatura ou das artes, mas algo que é construído a partir de um referencial real - que pode não ser o facto em si, mas depoimentos sobre o ocorrido -, mas que não está livre de impressões do imaginário. Por essas implicações que envolvem a cultura e o jornalismo, cria-se a necessidade de estudos aprofundados acerca das narrativas jornalísticas, que não se prendam apenas a estrutura textual, mas que procurem nas mesmas as memórias, os pensamentos, os estereótipos que nascem do coletivo e são absorvidos pelos participantes da trama, entre eles o próprio jornalista, narrador da história.

Barthes aponta o quanto a tarefa de análise da narrativa fotográfica não é tão simples quanto a da literatura ficcional, por exemplo. Os personagens construídos na fotografia jornalística são escondidos por essa impressão de realidade. Eles parecem ser reais, o que dificulta qualquer trabalho de percepção das estratégias narrativas utilizadas pelo fotógrafo. Além disso, na fotografia, há ocultado o aparelhamento que contribui para criar essa construção, como a câmara e seus recursos.

“A linguagem jornalística é por natureza dramática e a sua retórica é tão ampla e rica quanto a literária. Observe os títulos do jornal ou as chamadas dos telejornais de hoje para comprovar essa afirmação. Intencionalmente ou não, geram nos leitores inúmeros efeitos de sentido emocionais. Recursos linguísticos e extralinguísticos remetem os receptores a estados de espírito catárticos: surpresa, espanto, perplexidade, medo, compaixão, riso, deboche, ironia, etc. Eles promovem a identificação do leitor com o narrado, humanizam os factos brutos e promovem a sua compreensão como dramas e tragédias humanas.”⁵⁹

Outra etapa que deve ser acrescentada ao estudo da narrativa nas fotorreportagens é o estudo dos textos que a acompanha. O texto é uma estratégia narrativa e é essencial para o entendimento da fotorreportagem. No campo da comunicação, uma fotografia isolada é incapaz de explicar o sentido de um facto: entre outras, ela é uma das variáveis utilizadas para consubstanciar o significado e o sentido da informação. É certo que as imagens se tornaram uma forma peculiar de referenciar o discurso jornalístico. Isto, porém, não nos autoriza a partilhar a ideia de que uma fotografia fale por si mesma; embora ela tenha autonomia icônica, precisa do texto ou da legenda para contextualizar as marcas indicativas da sua expressão⁶⁰.

Assim, se a fotografia contribui para uma estratégia de objetivação do texto escrito jornalístico, este é utilizado como referencial que auxilia em uma leitura mais correta da fotorreportagem, ou seja, facilita a operacionalização dos signos e recursos de modo a gerar

59 MOTTA, L.G.. MOTTA, L.G. A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística..., p.160.

60 PEREGRINO, N. “O Cruzeiro”: a revolução da fotorreportagem, Rio de Janeiro: Dazibao, 1991, p. 144.

uma compreensão do leitor sem maiores desgastes. Por isso, a análise desse texto é necessária em uma narratologia da reportagem fotográfica.

Na era atual a fotografia jornalística denuncia, opina, abalança, revela os factos. A fotografia digital e os progressos nas telecomunicações e na informática trouxeram ao fotojornalismo grandes potencialidades no que respeita à velocidade, à maneabilidade e à utilização da fotografia em variados meios e contextos.

Contudo, nem sempre foi assim. Criada sob as ideias de um movimento positivista, entendendo-se essa por uma corrente filosófica que surgiu na França no começo do século XIX e cujos basilares idealizadores foram os pensadores Augusto Comte e John Stuart Mill, conhecido por ser utilitarista, essa escola filosófica ganhou força na Europa na segunda metade do século XIX e começo do XX. Corrente que afirmava⁶¹ que as ações são boas quando tendem a promover a felicidade, e más quando fazem o oposto. Esse pensamento envolveu as ciências em geral, e não menos a fotografia. Argumenta Lissovsky “*O fotógrafo clássico imaginava-se um cristal translúcido e viveu às turras com questão indecível da objetividade de suas imagens*”⁶².

Adquirindo *status* de profissionalismo o fotojornalismo chegou a ser tido apenas como o registo visual da verdade.

*“Chegaram, então, os géneros fotojornalísticos, nomeadamente os géneros realistas, e de um reino da verdade passou-se ao reinado do credível — como muito bem se pode ler na obra Give Us a Little Smile, Baby, de Harry Coleman, já no final do século passado se manipulavam as imagens em função de objectivos que em nada tinham a ver com a verdade, mas, de facto, unicamente com o credível. Ainda assim, na linha da não manipulação, nasce o fotodocumentalismo, que, em pouco tempo, à vontade do registo vai sobrepor a beleza da arte. Chega-se então à ideia de fotógrafo autor e artista, criador, original. Deste ponto, rapidamente se incorporou no fotojornalismo, em consonância com a visão da época, a ideia da construção social da realidade, processo que em parte se nutre na acção dos media. Mas esta foi também a linha de partida para a interpretação fotojornalística do real, até porque as percepções que dele se têm são dissonantes da realidade em si e, neste sentido, são sempre uma espécie de ficção. Legitimam-se, assim, os criadores-fotógrafos, que olham para si mesmos como participantes num jogo que há muito deixou de ser um mero jogo de espelhos, para desembocar no jogo bem mais elaborado e complexo dos mundos de signos e de códigos, de linguagem e de cultura, de ideologia e de mitos, de história e tradições, de contradições e convenções.”*⁶³

Portanto, entre encontros e desencontros, como bem coloca Sousa (1998), a fotografia no fotojornalismo foi se adaptando aos tempos e às novas mentalidades. Gidal⁶⁴ defende que fotografias não são imagens objetivas, mas subjetivas, assim como qualquer relato ou escrito. Embora o fotojornalista delimite o teor efetivo da fotorreportagem, certamente para valorizar as

61 Dicionário Básico de Filosofia. Wilton Japiassú. Editora:Zahar, 1990, p.290.

62 LISSOVSKY, Mauricio. *A Estética da Fotografia Moderna*, Rio de Janeiro: Maud X, 2008, p. 14.

63 SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental...*, p. 9.

64 GIDAL, Tim. *Modern Photojournalism*, Nova York: Collier Books, 1973, p. 58.

suas imagens captadas pela lente vai estar submetido à dependência de um texto.

Sousa define o termo fotojornalismo em sentido lato e em sentido estrito. No sentido lato, o fotojornalismo é a “*atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ilustrativas para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade*”⁶⁵.

Em sentido estrito o fotojornalismo é a atividade que visa informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. O fotojornalismo⁶⁶, em sentido lato, tem como meta transmitir informação de maneira objetiva e instantânea, diferenciando-se da fotografia documental, que tem como prioridade desenvolver um trabalho mais interpretativo e elaborado.

Vilches⁶⁷ esclarece que no fotojornalismo deve-se buscar a foto que una a eficácia da notícia com a eficácia visual, concebendo no contexto da imprensa uma fotografia que demonstre realidade e igualmente verdade.

“A foto jornalística está vinculada a valores informativos e/ou opinativos e à veiculação num órgão dotado de periodicidade. A relevância social e política, a relação com a atualidade e um carácter noticioso também amparam na classificação desse tipo de foto. Do mesmo modo, o instantâneo, costuma agregar qualidade informativa. A foto jornalística pode se desdobrar em reportagem ou ensaio - um trabalho de cunho mais interpretativo, sequencial e narrativo. O fotojornalismo guarda profundos laços com um campo de grande tradição no universo das imagens - o campo da fotografia documental”⁶⁸.

Para Sousa⁶⁹ é fundamental que haja sensibilidade e experiência do fotojornalista, tendo em conta que a imagem deve ser ‘construída’, seja em um ou vários instantes, traduzindo todo o cerne e significado do acontecimento ou facto. É o conhecimento e experimento do fotojornalista que lhe permitirá saber qual o momento adequado para uma boa fotografia, cujos elementos representativos estejam presentes na hora do *clik* permitindo ao observador da imagem a compreensão do sentido desejado pelo fotojornalista.

Freund, sobre as ideias de Solomon, fala especificamente das qualidades que um fotojornalista deveria ter e do seu espírito de luta:

“A atividade de um fotógrafo de imprensa que quer ser mais do que um artesão é uma luta contínua pela sua imagem. Tal como o caçador está obcecado pela sua paixão de caçar, também o

65 SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história Crítica do Fotojornalismo Ocidental...*, p. 49.

66 *Ibidem*, p. 12.

67 VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la Imagen Periodística*, Barcelona: Paidós, 1987, p. 19.

68 BUITONI, Dulcília Schroeder; PRADO, Magaly (org.) *Fotografia e Jornalismo: a informação pela imagem...*, pp. 67-105.

69 SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo...*, p. 10.

*fotógrafo está obcecado pela fotografia única que quer obter [...]. É preciso lutar contra [...] a administração, os empregados, a polícia, os guardas [...]. É preciso apanhá-las [as pessoas] no momento preciso em que elas estão imóveis. Depois é preciso lutar contra o tempo, pois cada jornal tem um deadline ao qual é preciso antecipar-se. Antes de tudo o mais, um repórter fotográfico tem de ter uma paciência infinita, e não se enervar nunca; deve estar ao corrente dos acontecimentos e saber a tempo e horas onde é que irão desenrolar-se. Se necessário, devemos servir-nos de toda a espécie de astúcias, mesmo se elas nem sempre são bem-sucedidas.*⁷⁰

No fotojornalismo, harmoniza-se tanto fotografia como texto. Explica-se tal facto em virtude de que uma foto por si mesma, às vezes, se tratando de elemento abstrato, ou seja, aquilo que não se pode ver, contudo, sentir seus efeitos, não é capaz por si só de ser compreendida em sua totalidade. Precisa, nesse caso, de ser complementada por textos, uma vez que não proporciona certos subsídios⁷¹.

Se num primeiro momento do Pós-Guerra mundial, o fotojornalismo se insurge de forma singular como uma revolução tecnológica, acompanhando o desenvolvimento das artes e da ciência, num segundo instante passa a se voltar para a sensibilidade do espectador. Utilizam-se os fotojornalistas de imagens mais agressivas excitando os sentimentos diante da Guerra da Coreia e, sobretudo, nos anos sessenta, da guerra dos EUA com o Vietnam. Enquanto na Grande Guerra minorava-se o conteúdo das fotos, seja pela não proximidade dos campos de batalha em razão dos pesados equipamentos ou do receio de não ser vendáveis as fotos mais realísticas, buscando um contexto mais neutro. Nesse momento passa-se a mostrar o verdadeiro espírito da guerra⁷².

Na década posterior à Segunda Guerra mundial, a procura pelo aperfeiçoamento técnico também surge contraditoriamente associada à massificação da produção fotográfica, o fotojornalismo “*criativo*” passa para um plano secundário, em detrimento do noticioso.

Em tal conjunto, não mais se concebe autoridade à imagem isolada, todavia, à articulação entre texto e imagem, de modo que se interajam naquele panorama, no qual a fotografia busca contar a história retratada pelo fotojornalista. A narrativa dos factos e acontecimentos se constrói a partir dessa relação intrínseca, a saber, a imagem-texto. A foto não fala por si só. O seu conteúdo precisa estar alinhado à narrativa.

O objetivo essencial das fotos reportagens é, geralmente, situar, documentar, mostrar a evolução e caracterizar uma situação real, ou seja, um facto social ocorrido, o modo como os indivíduos se comportam diante dele. O objetivo de uma fotorreportagem não é marcar uma posição ou um ponto de vista. Mais reduzidas ou sintéticas, as fotorreportagens se diferenciam das fotos-ensaios e vivem, sobretudo, ou de fotolegendas (uma por fotografia) ou, em

70 SOLOMON, 1931 *apud* FREUND, Gisele. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega, 1994, p. 117.

71 SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução...*, p. 9.

72 LEDO ANDIÓN, Margarita. *Foto-xoc e Xornalismo de Crise*, A Coruña: Edicións do Castro, 1988, p. 38.

alternativa, de pequenos textos (geralmente introdutórios).

É bem possível que o notável crescimento que se verificou no número de fotojornalistas pelo mundo tenha decorrido do grande acesso desses profissionais à Guerra do Vietnam. Nos anos setenta, os Estados Unidos dominam a maior parte do mercado no que toca à criação de verdadeiras empresas de fotografia, principalmente em decorrência da agilidade em se produzir fotos coloridas⁷³. Tal facto leva à reação europeia que se principia na França, consolidando pouco depois esse negócio.

Dos anos setenta a oitenta, advém uma nova mudança na forma de se fotografar, e de se dar a notícia, verificando-se, ainda, uma modificação nas convenções profissionais. A fotografia não mais se desponta como arte, mas é elaborada para atingir o gosto popular.

*“O fotojornalismo surge a partir do momento em que a fotografia, é desenvolvida como mecanismo de reprodução da realidade visual. As fotografias passam a ser utilizadas a partir de meados do século XIX nas primeiras publicações ilustradas europeias, para transmitir informações úteis (de valor jornalístico) conjugando imagem e texto. Sua finalidade primordial é informar.”*⁷⁴

Conforme alude Ledo⁷⁵, mencionando Serge Le Peron, as fotos parecem estar voltadas para os estereótipos. Os factos corriqueiros tornam-se importantes notícias. A globalização, a era virtual e digital permitem que o fotojornalismo aperfeiçoe suas técnicas, voltando-se para a imagem ficcional, podendo interferir nas mesmas com um clique no teclado do computador⁷⁶.

As inovações no uso da cor, novas tecnologias da imagem estruturou o novo discurso dos fotojornalistas na era virtual. *“Elas tanto foram consideradas como uma oportunidade de libertação como uma ameaça ao estatuto profissional, dependendo do sentido de controle que os fotojornalistas possuíam sobre as tecnologias”*⁷⁷. Lembrando Fernando Bohrer Schmitt, *“a visualidade das notícias é determinante na construção de sentidos no jornalismo”*⁷⁸.

A propósito explana Lissovsky:

“A fotografia atual aspira tornar o fotógrafo um seu igual, um ser tão digital quanto ela. O fotógrafo contemporâneo, o fotógrafo do futuro, é aquele que aprendeu a dispor barricadas de opacidade no percurso das imagens. É este que procura de inúmeras e variadas maneiras, inscrever no corpo diáfano da nova imagem, as dores da própria virtualização. Este fotógrafo somos todos nós, sempre que nos surpreendemos e hesitamos diante do devir imagem que nos

73 SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental...*, p. 702.

74 LOHMANN, R. *A Objetividade no fotojornalismo: um estudo de caso do jornal Zero Hora. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://biblioteca.versila.com/2441303>. Acesso em 15/01/2016*

75 LEDO ANDIÓN, Margarita. *Foto-xoc e Xornalismo de Crise*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1988, p. 75.

76 SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução...*, p. 59.

77 BECKER, Karin. *To Control our Image: photojournalists and new technology*, Media, Culture and Society, vol. 13, 1991, pp. 381-397.

78 SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução...*, p. 59.

atinge. É de nós, apenas de nós, neste momento, que depende o futuro da fotografia”⁷⁹.

O fotojornalista é como todos os demais espectadores, no sentido de que ele não pode intervir e fazer parte do facto/cena, caso isso seja necessário, deverá ficar explícito ao leitor. O profissional precisa estar atualizado o tempo todo. Por exemplo, ao sair para cumprir uma pauta pode acontecer que surja outra notícia mais relevante, instigando sua experiência a fazer juízo acerca de qual matéria terá mais importância para o público.

O texto e a imagem precisam estar em sintonia. A missão do fotojornalista é abonar credibilidade ao facto, fazendo com que o leitor desperte para a notícia. Talvez, a parte mais difícil, ou melhor, que exige mais e que diferencia um fotojornalista do outro seja a capacidade de resumir o facto em uma única fotografia. O fotojornalista faz o papel de enxergar com seus próprios olhos, da sua maneira, o que o leitor na maioria das vezes não pode enxergar.

A fotografia é o que impacta a informação, é o que comprova o que foi dito. Sendo assim, palavras e imagens quando bem trabalhadas e mescladas, só tendem a tornar o leitor mais próximo do facto, acarretando uma maior satisfação, o que exige astúcia do fotógrafo. *“Como restringir o impulso das imagens? Como produzir o atrito que perturba o seu deslizamento? Como impor ao clichê a demora que revela a fragilidade da sua construção, ou evidencia as forças poderosas que agiram na sua composição?”⁸⁰*

É acerca dessa composição fotográfica que Sousa alinha os elementos que devem estar coesos no trabalho do fotojornalista:

“Sensibilidade, capacidade de avaliar as situações e de pensar na melhor forma de fotografar, instinto, rapidez de reflexos e curiosidade são traços pessoais que qualquer fotojornalista deve possuir; independentemente do tipo de fotografia pelo qual enverede. Para informar, o fotojornalismo recorre à conciliação de fotografias e textos. Quando se fala de fotojornalismo não se fala exclusivamente de fotografia. 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.”⁸¹

Esse pensamento coaduna com o de Bahia no sentido de que:

“[...] não podendo concorrer com a TV no tratamento visual da notícia, reforçaram o discurso verbal mantêm-se no mercado com índices crescentes de vendas e de prestígio editorial. Mais escrito que ilustrado, o jornalismo reduz a eloquência da fotografia, que apenas endossa o texto, tornando-o mais veraz.”⁸²

79 LISSOVSKY, Maurício. “Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro”, In *Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP* - no 23 - 1o semestre de 2011, p. 14.

80 LISSOVSKY, Maurício. “Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro...”, p. 13.

81 SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução...*, p. 9.

82 BAHIA, Juarez. *Jornal, História e técnica: as técnicas do jornalismo*, 2v, 4. ed. São Paulo: Ática, 1990, p. 134.

Outro facto a se considerar é que além do jornalismo impresso diminuir de certa forma essa expressão da fotografia, a revolução nas imagens decorre com muita rapidez em razão da *web* (até mesmo nos telemóveis), difundir notícias e imagens, fotos que podem ser manipuladas e criadas no computador. Sousa registra que “*a foto-choque continua a perder lugar em privilégio do glamour, da foto-ilustração, do institucional, dos features e dos faitdivers. Assiste-se a uma revalorização da fotografia de retrato no âmbito do fotojornalismo, inclusivamente devido à revalorização das entrevistas enquanto género jornalístico. A televisão bate constantemente o fotojornalismo, como se viu no 11 de Setembro, mas não elimina a sua importância na imprensa e fora dela*”⁸³. Deste modo, o fotojornalismo vai se reinventando.

2.2. A complexidade da fotografia documental

Trata-se a fotografia documental de um género fotográfico que engloba uma grande diversidade de propostas éticas e estéticas, constituindo uma verdadeira espiral de contradições e aderências sobre a sua prática, valores e propósitos. Temas sociais, impressões sobre o mundo, vida cotidiana, cenas de guerra, registros de viagens, os mais diferentes tipos de fotografias podem ser classificados como documentais.

Alguns autores como Freund⁸⁴, consideram o carácter documental inato à fotografia, o que significa que toda a foto pode ser considerada um documento e representação da estrutura social de uma época. Outros, como Sousa⁸⁵, apresentam o documentarismo social - que está relacionado diretamente a temas de carácter social - como a forma mais comum de fotodocumentarismo.

Busca-se na fotografia documental aguçar certos aspetos estéticos da imagem, abandonando-se a imagem no seu sentido material e transparente. Investe-se no emprego de texturas, cores, luzes e sombras delineando elementos de significação. Nesse conceito pode-se captar que o fotógrafo tem em mente esboçar o real de modo mais poético, voltando-se mais para o subjetivo do que o objetivo ou, ainda, uma realidade *sui generis*.

Os aspetos estéticos imperam sobre o testemunho documental, dissolvendo o comedimento de valores observados no período moderno. Momento esse em que os traços mais característicos eram expor uma realidade e aplicar certo sentimentalismo. O Pós-

83 SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo...*, p. 30.

84 FREUND, Gisele. *Fotografia e Sociedade...*, p. 17.

85 SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental...*, p. 12.

contemporâneo busca a objetividade no que toca à pesquisa precedente acerca da temática, narratividade, produções de extensa duração⁸⁶.

O documentarismo está ligado às temáticas estruturais da realidade reveladas na argúcia do cotidiano do outro, ou mesmo a partir de uma experiência vivenciada pelo próprio fotógrafo⁸⁷. Baeza⁸⁸ diz que o documentarismo necessita de tempo e reflexão ao ser elaborado.

A fotografia documental atual possui, assim, em suas veias, ainda essas características da estrutura clássica do documentarismo, o qual fora solidificado nos anos 1930. Esse modelo foi esculpido no século XIX, com os primeiros documentaristas, a exemplo do escocês John Thomson (1837-1921), o dinamarquês Jacob Riis (1849-1914), a americana Margaret Sanger (1879-1966) e o alemão Heinrich Zille (1858- 1929), que se dedicaram de forma apaixonada à fotografia social. Nos anos 30, auge do modelo, os fotodocumentaristas procuravam se estabelecer sob o tripé: verdade, objetividade e credibilidade. Para Price o novo documentarismo centrava-se na ideia de transformação da situação política e social vigente.

“O documentário estava mudando e aparentemente apresentando novos sujeitos ou velhos temas tratados por novos modos. Frequentemente chamado de documentário subjetivo, esse trabalho era muito influente nos Estados Unidos e Grã-Bretanha. Ele liberou o documentário do projeto político com o qual havia anteriormente se associado, e permitiu aos fotógrafos se afastarem dos sujeitos tradicionais do documentário e das convenções da representação documental.”⁸⁹

Desta maneira, podemos compreender que a fotografia documental se utiliza de técnicas e processos específicos que têm como decorrência um material com características próprias. Incumbe ressaltar que este trabalho exige um prévio estudo do tema e também a criação de uma plataforma de abordagem, bem como pesquisas auxiliares.

Lombardi ensina que *“chamamos de documental o trabalho fotográfico que começa a ser desenvolvido a partir de um projeto elaborado, que requer algum tipo de apuração prévia, estudo, conhecimento e envolvimento com um tema. A fotografia documental se refere, portanto, a projetos de longa duração, que não sejam apenas o registro momentâneo e de passagem sobre determinado assunto”⁹⁰.*

86 LOMBARDI, K. H. Documentário Imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea, *Dissertação de Mestrado em Comunicação Social*, Faculdade de Filosofia e Ciências: UFMG, 2007, p.73.

87 LEDO, Andión Margarita. *Documentalismo Fotográfico, Êxodos e Identidad*, Madrid: Cátedra, 1998; BARBALHO, M. L. Por uma estilística da instabilidade: tendências na fotografia documental contemporânea brasileira na obra de Tiago Santana. Salvador: Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, 2010; SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia imprensa*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2002, p. 91.

88 BAEZA, P. *Por una Función Crítica de la Fotografía de Prensa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 58.

89 PRICE, Derrick. *Observadores e Observados – a fotografia em todas as paradas*, In WELLS, Liz. *Photography – A critical Introduction*, Tradução: SANTOS, Rui Cezar dos. Londres: Routledge, 1997, p. 94.

90 LOMBARDI, K. H. Documentário Imaginário..., p. 34.

Vale assegurar que para um enfoque, por exemplo, documental do património é necessário que seja realizada uma avaliação antecedente do mesmo, com o intuito de blindar nesta documentação todos os pormenores históricos, sociais, culturais e artísticos, do bem que fazem a caracterização da identidade dos indivíduos, bem como da nação e do povo que se vê refletido naquele património, a fim de que obtenha como resultado um trabalho documental de validade intemporal.

Tendo como pressuposto que nos seus primórdios a fotografia documental equivalia a um papel peculiar no meio técnico e científico, seguido por um discurso que autenticava seu uso e assentava-a em posição oposta a qualquer valor artístico, os movimentos modernos, colocaram os aspetos técnicos da linguagem fotográfica como arte. O estilo documental se une ao estilo estético enquanto símbolo capaz de permear diversas funções e discursos.

A fotografia documental, na contemporaneidade, se faz em constantes transformações e instabilidade das imagens, que mais evocam, despertando atenção, do que na verdade informam⁹¹. Rouillé explica que “*a uma fotografia-documento que compreende uma expressão, englobando um acontecimento, embora não o represente, pode ser chamada de fotografia-expressão*”⁹².

Ao contrário do fotojornalismo diário, a fotografia documental produz de maneira mais impactante efeitos perceptivos que transcendem ao que é mostrado na imagem. Mencionando Sontag, “*fotografar é atribuir importância*”⁹³. Neste facto, podemos perceber que em muitos episódios o património, no caso citado, carece desta importância atribuída por uma imagem. Advirta-se acerca da subvalorização do património e sua consequente degradação através de factores naturais e a má conservação por parte da sociedade na qual se encontra inserido, gerando a necessidade de que tudo seja documentado para gerações vindouras.

No que tange à sociedade atual, *mediática*, é preciso se questionar as funções da fotografia documental, uma vez que se considere o consumo, as mercadorias e as narrativas programadas que versam à contemplação. Acerca das imagens audiovisuais, Comolli articula que certas produções que procuram trabalhar o real, a televisão, os documentários, apregoam a mesma dialética das produções ficcionais, submissas a uma imposição de poder ou ideologia, na qual um sujeito “*dá voz ao outro*” para produzir um efeito de real, previsível e preconcebido em um roteiro, “*inventar uma fenomenologia dedicada a compreender o lugar dos sujeitos*”⁹⁴.

91 ROUILLÉ, A. *A Fotografia entre Documento e Arte Contemporânea*, São Paulo: Senac, 2009, p. 137.

92 *Ibidem*.

93 SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*, Rio de Janeiro, Ed. Arbor, 1981, p. 41.

94 COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 36.

A fotografia documental flui, portanto, marcada como representante da verdade, ou seja, é a paladina da veracidade dos eventos e, ainda hoje, seguramente labora como vigilante da autenticidade dos factos. Como observa Ledo, “*a foto será sinónimo de imagem transparente, sem armadilha nem mentira, de imagem informativa, sobre factos reconhecíveis e legíveis, entendíveis [...]*”⁹⁵.

O instantâneo documental é, enfim, a documentação de um facto real por intermédio da imagem. Traz como objeto essencial a construção da realidade, *se propondo* a narrar a história por meio de uma sequência de imagens. Acena com algo palpável, de forma material, logo existente, que se fixa com o desígnio de registrar e reproduzir com fidelidade a aparência. Para consolidar a confiança, para sustentar tal valor, apesar de não poder garanti-lo totalmente.

A fotografia documental ganhou espaço no século XIX quando se percebeu a necessidade de registrar factos que permaneceriam na história social, por meio de um depoimento visual. Também contribui o facto de se primar por documentar a notícia e arquivar documentos. Assim, ela autentica a informação jornalística. Entretanto, esses eram os germes da fotografia documental que se consolidaria no século seguinte, com os *mass media* e os seus espectadores.

Lugon⁹⁶ diz que somente por volta dos anos trinta é que se podia falar de arte documentária propriamente dita, quando a especificidade do meio fotográfico e a visão mecânica tornam-se artisticamente valorizadas.

O fotodocumentarismo vem passando por significativas alterações, que se avivaram ainda mais a partir da segunda metade do século XX, com trabalhos a exemplo de *Les Américains* (1958), de Robert Frank, e *New York* (1956), de William Klein. Formadora de opinião a fotografia documental, difunde informações, e igualmente fornece prazer estético, abrindo, ainda, a novos diálogos.

Por meio da fotografia documental se apresentam os maiores relatos da história, laborando como uma máquina do tempo, com função testemunhal. É imperativo proferir que a foto documental não inventa e, por isso, desempenha um papel de documento. Documento este que deve ser preservado e valorizado como fonte de história, memória e cultura de um povo. A fotografia documental se expressa de diferentes formas, em diversos períodos, com discursos próprios de cada época, se apropriando de categorias específicas do signo, conjeturando o modo de percepção e experiência com o dia-a-dia, retomando sempre o enfoque na

95 LEDO Andión, Margarita. *Documentalismo Fotográfico. Êxodos e Identidad*, Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1998, p. 81.

96 LUGON, Olivier. *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans (1920-1945)*, Paris: Éditions Macula, 2001, p. 9.

representação do lugar.

Choay explica muito bem essa ligação com sua definição de união fotografia enquanto identidade quer pessoal quer coletiva: “[...] a fotografia é uma forma de monumento da sociedade privada, que permite a cada um obter em segredo o regresso dos mortos, privados ou públicos, que fundam a sua identidade”⁹⁷. Ou seja, a fotografia concebe uma ideia enquanto uma imagem congelada no tempo em que foi produzida e, desta forma, é de um valor patrimonial incontável. É uma quebra na linha cronológica da vida da pessoa ou objeto ali gravado. Algo sem vida, só a lembrança de um passado, sem emoções e sem sonhos.

Passa pelo imaginário comum que a representação do tempo e espaço na fotografia é exterior à mesma, de forma que nunca estaria em um pedaço de papel, que a linha temporal ali presente nada seria além da captura de um instante.

Porém, algo mais se incide naquele instante quando o obturador é disparado: uma experiência é congelada. Lissovsky delinea que “o que é congelado é o espaço e não o tempo: ele ali continua latejando, pulsando e produzindo experiências”⁹⁸. Sob essa ótica, devemos mudar a maneira como notamos uma fotografia, pois, embora as emoções ainda se façam presentes, é provável que aquele bem tenha sofrido alterações temporais ou depreciativas e, não obstante não represente mais aquele determinado passado em que foi assentado – pois, até mesmo os olhares que se voltam para certa fotografia podem estar imbuídos de concepções diversas -, modificando, portanto, um curso histórico e criando a cada momento uma trajetória singular, importa num facto social registrado e resguardado para as gerações futuras.

Assevera Mauad que “a fotografia é interpretada como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem, que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sógnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem”⁹⁹.

Enquanto linguagem, a fotografia é escrita por meio de códigos abertos e contínuos gerando sentidos e construindo representações, sendo assim configura-se como Discurso. Para Susan Sontag, “[...] a importância da imagem fotográfica como o meio através do qual um número cada vez maior de eventos penetra nossa experiência é, finalmente, apenas um produto paralelo da sua capacidade de propiciar-nos conhecimentos dissociados da experiência e

97 CHOAY, Françoise. O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia, São Paulo, Perspectiva, 2011, p. 19.

98 LISSOVSKY, Mauricio. “Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro...”, p. 60.

99 MAUAD, Ana Maria. Sob o Signo da Imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, Niterói, UFF, Programa de Pós-Graduação em História Social, tese de doutorado, 2v., 1990, Introdução.

independentes dela”¹⁰⁰.

O momento da execução da fotografia e do clique solidifica o tempo histórico e cultural em que foi captada, mas também denota a sensibilidade do fotógrafo e a sensibilidade coletiva na percepção e na interpretação da foto. Somem-se a isso, as ideologias e história em que estavam inseridas no instante do registro pelo obturador da máquina e do olhar.

Na contemporaneidade, as referências visuais emergem em sintonia com as experiências do fotógrafo que se vale da sua criatividade para instituir conceitos desde uma somatória de signos, numa releitura do objeto ou da realidade observada, permitindo a concretização daquela documentação. Reconstitui-se a narrativa e, de igual forma, recria-se a realidade fotográfica, diante das combinações advindas do imaginário, rompendo-se, portanto, com a neutralidade da fotografia. Então, o nevoeiro que existia entre a construção ficcional e o real começa a se diluir diante da criatividade do fotógrafo/autor.

Lisovsky alerta quanto ao momento fotográfico, esse instante de criatividade na captura da imagem:

*“O retardamento que se impõe não é mais o do devir dos instantes, mas o da reprodução instantânea dos clichês. [...] As imagens atuais, no entanto, estão tomadas por um delírio de onipotência, uma fantasia que encontrou na replicação infinita a justificativa autorreferente de sua existência. As imagens clichês querem ‘passar’, querem nos fazer crer que agora, mais do que nunca, a reprodução é parte indissociável da sua natureza. Mas, não se deixem enganar; elas ainda precisam de nós para ganhar impulso. Alimentam-se como vampiras do nosso élan vital, sem o qual submergiriam no tsunami do imaginário. Devidamente sugados por suas fotografias, fotógrafos exangues tendem a tornarem-se, eles próprios, imagens: espectros digitais de si mesmos.”*¹⁰¹

A fotografia documental esteja envolta desse processo criativo, de uma sequência de observações por parte do profissional para a orientação da construção dessas imagens, embora alguns leigos a percebam erroneamente como a um retrato fiel da realidade, apenas representando-a ou reproduzindo-a, olvidando-se que ela está imbuída de significados.

Nesse sentido de combinação de símbolos, Lombardi percebe que *“embora desde o início da era da reprodutibilidade técnica as relações entre uma obra e outra já fossem possíveis, foi somente com o aumento intenso do uso das novas tecnologias que a reprodução acabou por se tornar quase que indispensável à criação fotográfica, daí a necessidade de relacionarmos o documentário imaginário à contemporaneidade.”*¹⁰² Não há, pois,

100 SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia...*, p. 150.

101 LISSOVSKY, Maurício. “Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro...”, p. 13.

102 LOMBARDI, K. H. *Documentário Imaginário...*, p. 77.

imparcialidade, tampouco neutralidade. O real é passível de transformação e de interpretação.

Comolli certifica que no gesto documental “*acolhe-se a mise-en-scène do outro na minha mise-en-scène*”¹⁰³. O que se extrai desse pensamento é que o documental imaginário, por estar sujeito a essas influências ou ingerências, torna-se conceitualmente e didaticamente uma terra de ninguém, um vasto jardim fértil no qual uma vez que é difícil separar as *nuances* frente à arte e ao documental. Não existe um muro, mas um espelho que reflete as imagens, ora real, ora criada pela imaginação.

Barthes¹⁰⁴ frisa que muitos não percebem a fotografia como arte. Nesse caso por versar sobre algo de simples produção e reprodução. Entretanto, a sua essência está em interpretar a realidade e não apenas copiá-la. Pode-se afirmar que ela está imbuída de uma série de símbolos organizados pelo artista e o receptor os interpreta e os completa com mais símbolos de seu repertório. Barthes fala que essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não tem a lembrança de algo, mas tem presente a essência da fotografia: consiste em ratificar o que ela representa. Ela não inventa, é a própria autenticação. Ela não é ficcional, é real.

Fotografar não é tão somente apertar o disparador. É preciso buscar o senso estético, recriando o que se vê, numa sensibilidade de cada fotógrafo amador ou profissional, convertendo aquele instante registrado em algo singular, utilizando sua experiência e criatividade.

Na teoria barthesiana tem-se que:

*“Os mais relevantes elementos potencialmente conferidores de sentido a uma mensagem foto jornalística se inscrevem no texto, insuflador de sentido à imagem, e os elementos que fazem parte da própria imagem, como a pose, a presença de determinados objetos, o embelezamento da imagem ou dos seus elementos, a truncagem, a utilização de várias imagens, etc. Mas temos ainda a considerar os elementos específicos da linguagem fotográfica, como a relação espaço-tempo, a utilização expressiva da profundidade de campo, da travagem do movimento e do movimento escorrido, etc. Antes de vermos, em pormenor, alguns elementos que contribuem para dar sentido à mensagem fotojornalística, é relevante enfatizar a ideia de que toda a regra de expressão no jornalismo fotográfico pode ser violada quando a intenção é clarificar a mensagem. Mas antes de se violarem as regras é preciso conhecê-las.”*¹⁰⁵

No que tange à revolução digital da era tecnológica, esta aumentou a necessidade de estudos acerca da fotografia, tendo em vista que é possível não apenas produzir e reproduzir a imagem, como também é possível criá-la, inventá-la. Concretizar a criatividade por meio por meio da informática, dando corpo à fotografia¹⁰⁶.

Os paradigmas que orientam o mundo da fotografia vêm quebrando barreiras cada dia

103 COMOLLI, J. L. Ver e poder..., p. 38.

104 BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre fotografia*, Rio Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 185.

105 SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução...*, pp. 75-76.

106 MAUAD, Ana Maria. “Através da Imagem...”, p. 85.

mais, em função da tecnologia digital aprimorando métodos e procedimentos, com qualidade sempre crescente, permitindo que o usuário desse equipamento fotográfico tenha acesso a padrões sofisticados a preços mais razoáveis. A sua democratização nos *mass media*, sobretudo pela *web*, tem-se demonstrado irrefutavelmente significativa para os novos destinos da fotografia, seja na captação das imagens, reprodução, entre outros. A câmera fotográfica inserida aos aparelhos de telefonia móvel têm categoricamente levado a fotografia ao dia-a-dia particular dos indivíduos que, sendo amadores ou profissionais, certamente expandirão o prisma de significado da experiência de se conservar um momento em uma imagem.

A fotografia documental no mundo contemporâneo acarreta certo conflito entre o que é real e o que seria a ficção. Torna-se difícil deliberar acerca dos elementos que a definem como documental e, igualmente, em que é tida como arte. É preciso ressaltar que muitas vezes a aceção de uma imagem pertence quase que unicamente ao mundo das representações e signos, imbuídas de sensibilidade, provocando no espectador que mira a foto um desencadear de sensações, arraigados pelo processo.

3. Valores-notícia

3.1. Os valores-notícia sob a óptica teórica

A questão que pretendemos analisar de seguida tem a ver com os critérios de selecção das fotografias. Partimos do pressuposto que, se existem critérios de finalidade mais ou menos definidos que determinam que uma informação possa ser transformada numa notícia (valor-notícia) eles também existirão nas fotografias.

Inicialmente verificamos a concepção de valor-notícia. Trata-se de um valor subjetivo que gera a importância que um facto ou acontecimento tem para ser noticiado. É designado, ainda, de critério de noticiabilidade. Os factores ou discernimentos que dão um facto valor-notícia coincidem na maior parte das redações dos meios de comunicação social.

Sousa¹⁰⁷ diz que foi no ano de 1965 que Johan Galtung e Mari Holmboe Ruge elencaram os elementos que motivam um acontecimento merecer ser ou não publicado. Tais classificações ainda em uso são assim especificadas: quanto ao impacto, à negatividade, ao carácter inesperado do facto, à frequência e à clareza.

Nesse sentido, Traquina define noticiabilidade do seguinte modo: “o conjunto de

107 SOUSA, João Pedro. *Teorias da Notícia e do Jornalismo*, Florianópolis, Letras Contemporâneas e Argos/UNOESC, 2002, p. 45.

critérios e operações que fornecem a aptidão de merecer um tratamento jornalístico, isto é, de possuir valor como notícia. Assim, os critérios de noticiabilidade são o conjunto de valores-notícia que determinam se um acontecimento, ou um assunto, são suscetíveis de se tornar notícia”. Complementa que certo facto terá maiores probabilidade de ser noticiado se houver uma boa foto, uma vez que “a existência de boas imagens, de bom material visual, pode ser determinante na selecção do acontecimento como notícia.”¹⁰⁸

A noticiabilidade é constituída pelo “conjunto de requisitos que se exigem dos acontecimentos - do ponto de vista da estrutura do trabalho nos órgãos de informação e do ponto de vista do profissionalismo dos jornalistas - para adquirirem a existência pública de notícias.”¹⁰⁹. Tais valores-notícia não são abstratos e estariam sempre em dinâmica, sendo passíveis de serem cambiados¹¹⁰.

De acordo com as suas teorias, quanto à rotina jornalística, os critérios para os valores-notícia podem ser assim verificados:

a) Critérios substantivos no que se refere ao conteúdo da notícia levando em conta importância e interesse em publicar.

b) Critérios quanto ao meio de comunicação e o público-alvo. Tal critério envolve a publicação de um bom material, seja quanto à notícia em si mesma, quanto à sua formatação e destaque. Ainda, quanto ao espectador sobressai a intuição jornalística a respeito do tipo de matéria que o público quer ter disponível, a exemplo do impacto da matéria, a estrutura narrativa, o entretenimento e mesmo sua importância, e se é melhor publicá-la ou não, pois em algum caso poderia promover uma comoção pública.

c) No que diz respeito ao critério de concorrência ressalte-se que os jornais ao darem prioridade à exclusividade da notícia, buscam reinventar modos de publicar as mesmas, atentando para o facto de que se acaba induzindo a uma espécie de distorção informativa em detrimento da realidade global. A geração de expectativas recíprocas dos meios de comunicação espera que o concorrente faça o mesmo ao selecionarem as notícias. Contudo, existe alguma discordância quanto a esse último quesito uma vez que qualquer interferência na notícia poderia se constituir numa objeção por parte dos chefes de redacção, ou editores, na publicação da matéria.

d) O critério relativo à disponibilidade do material e ao produto informativo relaciona-se com a acessibilidade do material. Diz respeito, ainda, à confiabilidade do mesmo, ressaltando-se que a acessibilidade ao facto jornalístico poderia não ser apenas física. Poderiam

108 TRAQUINA, Nelson. *Jornalismo*, Lisboa, Quimera, 1ª ed., 2002, p. 197.

109 WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*, 6. ed. Lisboa: Presença, 2001, p. 29.

110 *Ibidem*, p. 30.

muito bem ser referente às fontes não seguras, passíveis de questionamento.

Traquina assevera que “*a ruptura da normalidade é um traço fundamental do mundo jornalístico*”¹¹¹. Em outros termos Kunczik¹¹² apreende que os valores-notícia comumente acabam por ser analisados a partir de perspectivas de factores que determinam a selecção das notícias a serem veiculadas, e não explicitam a origem desses valores desde o ponto de vista da profissão jornalística.

Analisaremos de seguida os valores notícia de acordo com as categorias: impacto, empatia, pragmatismo, propostas por Wolf.

De acordo com o impacto, podemos observar os seguintes factores:

1. Amplitude: quanto maior o número de pessoas envolvidas maior resultará a probabilidade de o acontecimento ser noticiado. Mas há que contar com o factor da proximidade ou o princípio do morto-quilómetro. Considera-se em prioridade a realidade mais próxima, uma vez que exerce maior influência e consternação no leitor local.

2. Frequência: quanto menor for a duração da ocorrência menor probabilidade terá de ser relatada em notícia. Por exemplo, uma catástrofe ganha maior proeminência noticiosa do que as providências que serão adoptadas para sanar os problemas ocorridos. O facto noticioso que delonga tempo não confere muito interesse. Predominam aqueles mais céleres. Quanto aos factos rotineiros, têm a possibilidade e viabilidade de ser noticiados caso sejam relevantes para uma grande quantidade de pessoas: um festival, por exemplo. Já não tem valor-notícia o facto de saber que um apartamento está sendo arrendado para turistas no Bairro Alto.

3. Negatividade: jogar no ataque é sempre mais fácil. Deste modo, também as notícias ruins vendem mais do que boas notícias. Isto porque, em geral, despertam mais interesse nas pessoas, causando mais impacto com relação à audiência. O trágico possui enorme poder de atracção da audiência por parte dos meios de comunicação.

4. Carácter inesperado: um evento completamente imprevisto ou repentino terá mais impacto do que um evento agendado e previsto.

5. Clareza: se a notícia tem um carácter mais complexo exigindo do leitor, conhecimento anterior para melhor entendimento, essa venderá menos do que aquela notícia de fácil percepção e impacto.

No que diz respeito à empatia com a audiência tem-se que podem ser classificadas nos seguintes termos:

1. Personalização: as ocorrências que possam ser retratadas como ações de indivíduos

111 TRAQUINA, Nelson. *Jornalismo...*, p. 204.

112 KUNCZIK, Michael, In *Conceitos de jornalismo: norte e sul*, 2. ed., São Paulo: Edusp, 2002, p. 248.

atraem um maior interesse humano pela história relatada pelo jornalista.

2. Significado: este critério está conexo com a proximidade geográfica e cultural que a ocorrência possa ou não ter para o leitor.

3. Referência a países de elite: as pessoas preferem ter à sua disposição notícias relacionadas com países mais influentes no mundo do que notícias concernentes a países de menor expressão política e económica.

4. Referência a pessoas que integram a elite: raro é se deparar com uma notícia acerca da vida de uma pessoa pobre. Comumente, destacam-se histórias acerca de pessoas influentes e famosas, pois chamam mais a atenção do público. As pessoas acabam por se mirar no exemplo daquelas.

De acordo com o pragmatismo da cobertura mediática:

1. Consonância: considerando o facto de os jornalistas possuírem um olhar mais clínico para as notícias, advindo das suas experiências, vivências e práticas, considera-se que podem, presumivelmente, prever que determinado acontecimento sobrevenha. Desse modo, escolhe-se o que é noticiável ou, pelo menos, se pode argumentar que se o facto ocorrido se encaixa nas expectativas jornalísticas e se poderá ser publicado.

2. Continuidade: quando uma notícia importante é publicada, ela oferece um universo de maior clareza ao leitor. Se sobrevierem outras notícias correlacionadas a ela, certamente por haver um maior entendimento público sobre aquela questão, provavelmente haverá maior divulgação da notícia e óbvio maior circulação do jornal.

3. Composição: o quilate de uma narrativa não está pendente apenas do seu valor-notícia, mas igualmente do seu valor diante de outros acontecimentos a serem publicados.

Kunczik¹¹³ percebe que os valores informativos se revelam como uma espécie de intuição dos jornalistas no que diz respeito ao que interessa a certo público, ou à aquilo que impactaria o espectador. Sinalizando na mesma direção, Guerra¹¹⁴ defende que valores-notícia, servem para designar as qualidades dos factos, isto é, aquelas que os jornalistas lhes atribuem, os valores-notícia, portanto, não se encaixam nos critérios estabelecidos quanto à noticiabilidade, tão somente revelam as características substantivas das notícias.

Para Schmitt, “*a visualidade das notícias é determinante na construção de sentidos no jornalismo*”, *muita embora tenha sido considerada como um factor secundário durante muito tempo*”¹¹⁵.

113 KUNCZIK, Michael. In *Conceitos de jornalismo...*, p. 243.

114 GUERRA, Josenildo. *Uma Discussão sobre o Conceito de Valor-notícia*. CD do II encontro anual da SBPJor. Salvador: 2004, p. 89.

115 SCHMITT, Fernando Bohrer Schmitt. Revista *FAMECOS*, Porto Alegre, nº 9, dezembro 1998, semestral, p. 98.

Correia¹¹⁶ explicita que valores-notícia procedem de pressuposições tácitas ou de conceitos relativos ao conteúdo das notícias, somadas à forma como esses factos serão rececionados pelo jornal, o impacto junto do público e à concorrência, admitindo, por isso, muitas variáveis.

3.2. Os valores-notícia sob a óptica da experiência no jornal

Na experiência obtida junto ao jornal, bem como o estudo de trabalhos académicos realizados, constata-se um núcleo básico de valores-notícia que independem da organização jornalística, a saber: a atualidade, a importância traduzida pelos subvalores das consequências amplitude/impacto, intensidade/gravidade, a excepcionalidade e a proximidade, além do interesse, que sintetiza todos estes valores.

Delimitar os critérios de noticiabilidade leva à compreensão de que esses se perfazem devido a diversos elementos, sejam culturais, económicos ou ideológicos. Não pode se deixar em levar em consideração, também outras variáveis que incluem estes elementos, a exemplo da política editorial da empresa, dos gostos pessoais e das necessidades das rotinas produtivas.

É preciso que um facto seja adequado ao meio em que será veiculado, em acordo com as tecnologias disponíveis, sendo capaz de se encaixar nos conteúdos de determinado meio de comunicação de massa. Verifica-se ainda, que tal realidade observada para que se torne um valor-notícia, deve ser factível, com apuração necessária da veracidade do acontecimento e das fontes confiáveis e acessíveis. Portanto, essa harmonia deve estar presente encaixando-se no espaço disponível em determinado veículo de comunicação, neste caso específico, o jornal *Público*.

De forma geral, os valores-notícia, não se distinguem dos princípios aplicados aos critérios de noticiabilidade no *Público*. Este diário se nos mostrou como um veículo que prima pela qualidade das suas notícias e, da mesma forma, das fotos a serem veiculadas. Os valores-notícia estão presentes de forma sutil, uma vez que, como nos deparamos com altos profissionais, não seria preciso, diante de tamanha experiência dos mesmos, ter um quadro afixado na redacção explicando que notícia deve ou não ser publicada. Verificando acerca das matérias de capa publicadas pelo jornal os valores-notícia representam um dos aspectos dos critérios que compõem a noticiabilidade.

O valor-notícia assume um papel preponderante dentro do fotojornalismo que

116 CORREIA, Fernando. Os Valores-notícia e Prática Jornalística, In CORREIA, F. *Os jornalistas e a notícia*, Lisboa: Editorial Caminho, 1997, pp. 137-166.

advém dos valores noticiosos, implicando que a informação seja clara e objetiva, através das imagens. A notícia é um formato de divulgação de um acontecimento por meios jornalísticos. É a matéria-prima do Jornalismo, normalmente reconhecida como algum dado ou evento socialmente relevante que merece publicação numa *média*.

Os factos políticos, sociais, económicos, culturais, naturais, entre outros, podem ser notícia se afetarem indivíduos ou grupos significativos para um determinado veículo de imprensa. O que é excepcional ou anormal é passível de ser uma boa notícia, causando grande impacto social. Nem todo texto jornalístico é noticioso, mas toda notícia é potencialmente objeto de apuração jornalística. Um jornal trabalha, portanto, com esses valores-notícia capazes de proporcionarem o discernimento sobre o tipo de matéria que deve ser publicada em razão do dever de se analisar a maior veiculação na *média*.

A realidade social é construída a partir da selecção que se faz de um acontecimento que será noticiado, mas não em sua totalidade, mas naquilo que importa ao público conhecer. Assim, é possível a compreensão de que o valor-notícia também será relativo, tendo em conta a economia, a política, a sociedade entre outros factores de determinado contexto comunicativo. A notícia, portanto, pode ser concebida como uma construção social, cujo contexto pode ser composto por diversos factores que influenciam os valores-notícia (paradigma construcionista).

Na De acordo com esses paradigmas as empresas jornalísticas delimitam o comportamento dos repórteres e editores, como método de eficiente controlo. John Solosky defende que a política editorial estaria também sob as metas desse mesmo controlo. O jornalismo seria caracterizado, pois, por uma compulsão sucessiva em colocar ordem no espaço e no tempo¹¹⁷.

Alguns factos adquirem valor-notícia, após sua identificação e contextualização. Selecionar uma boa notícia demanda responsabilidade. O que se deve observar, ainda, é o público-alvo da informação, tendo em cômputo que um facto que causa maior impacto certamente será mais notícia de que outro facto de menor repercussão. No pensamento de Gomis¹¹⁸ os receptores querem uma informação verdadeira e expressiva mesmo que ocorra a manipulação da mesma. Em geral, os jornais, assim como o *Público*, recebem releases de agências de comunicações governamentais, e de outros meios de comunicação, de forma a identificá-las, transformá-las e por fim emitir novas mensagens.

Conforme assevera Gomis: “*o novo, o insólito, o impacto, o conflito, a relevância dos protagonistas pode ser considerados valores- notícia, mas o certo é que, nas redações não há*

117 TRAQUINA, Nélon. *Teorias do Jornalismo. Porque as noticias são como são*. Florianópolis. ed Insular. 2004, p. 171.

118 GOMIS, Lorenzo. *Teoria del Periodismo, como se forma el presente*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 16.

muito tempo para análises tão minuciosas e acadêmicas”¹¹⁹. Nesse contexto, citando Eliana Rozas, reforça que acaba ocorrendo uma espécie de substituição dos interesses coletivos pelo subjetivo, nos jornais¹²⁰.

Ademais, jornal algum consegue sobreviver sem a publicidade e sem notícias que impactem o seu público-alvo, visando não apenas divulgar os factos, sendo de exclusiva utilidade pública, todavia, quer vender mais exemplares, seja impresso ou *on-line*. Cada vez que um jornalista julga se uma notícia deve ser publicada, ou não, ele possui uma intenção que se coaduna com interesses específicos da organização empresarial ou, ainda, pessoais. Nota-se que não há uma regra fixa para o valor-notícia.

Do mesmo modo, não se pode afirmar que o jornalista está adstrito ao facto a ser publicado, uma vez que não é possível, separar totalmente as convicções e ideologias pessoais do trabalho a ser realizado, sendo que o valor-notícia é resultado da cultura jornalística e de uma intenção prévia.

CAPÍTULO II - A FOTOGRAFIA NOS *MASS MEDIA*: O CASO DO PÚBLICO

119 GOMIS, Lorenzo. *Teoria del Periodismo...*, p. 16.

120 *Ibidem*, p. 238.

Observamos hoje profundas mudanças que se intensificaram com o aparecimento das plataformas digitais. As alterações são tão profundas que proporcionam questionamentos de toda a ordem. A atuação dos jornalistas tem dado visibilidade a profundas transformações e interrogações sobre o atual papel social destes profissionais e até a sua identidade profissional. O modo de produção de notícias tem sofrido reestruturações e adaptações. Aos profissionais é exigida uma adaptação constante. Parece arredada da atual rotina noticiosa a antiga separação entre jornalistas de imprensa escrita, rádio e televisão.

Face à revolução tecnológica definida com o aparecimento da *internet* os órgãos de comunicação social portugueses aderiram, ainda que lentamente, a um modelo de fusão das redações como a melhor alternativa para lidar com as plataformas digitais. É certo que está a ser exigido aos novos e velhos profissionais novos caminhos de produção noticiosa.

Os *sites*, na sua maioria, deixaram de ser um repositório de informação da edição do dia. Muito pelo contrário, verificamos uma preocupação na celeridade da notícia, a sua adaptação ao ambiente virtual e às características interactivas da *Web*.

Comunicar no espaço virtual obriga a novas rotinas e a novas linguagens. O discurso jornalístico tem de se adaptar ao novo meio. É consensual que as características típicas da *internet* justificam o aparecimento de um novo tipo de jornalismo. Zamith¹²¹ fala do ciberespaço como um suporte de difusão, mas também como um meio autónomo de produção. O autor defende que “*os média tradicionais começam a olhar para a Internet como um meio recheado de potencialidades para a prática do jornalismo. Um jornalismo diferente, mais convergente e mais aberto à participação do cibernauta*”¹²².

A definição de meios de comunicação de massa está relacionada ao instrumento ou à forma de conteúdo utilizados para a realização do processo comunicacional. Quando referido a comunicação de massa, pode ser considerado sinónimo de *mídia*. A tecnologia dessa tem tornado a comunicação cada vez mais fácil, sendo a *internet* sem dúvida uma das ferramentas mais eficazes na mídia de comunicação. Numa sociedade largamente consumista, os meios eletrónicos (como a TV) e a mídia impressa (como jornais) são importantes para a distribuição da mídia de propaganda.

Uma característica básica dos meios de comunicação de massa é o facto de que eles empregam máquinas no processo de mediação da comunicação: aparelhos e dispositivos mecânicos, elétricos e eletrónicos, que possibilitam o registro permanente e a multiplicação das

121 ZAMITH, Fernando. *Ciberjornalismo: As potencialidades da internet nos sites noticiosos portugueses*, Edições Afrontamento, 2008, p. 37.

122 *Ibidem*, p. 44.

mensagens impressas (jornal, revistas, livro) ou gravadas (disco, rádio) em milhares ou milhões de cópias.

No tangente ao factor tecnológico dos meios McLuhan afirmava que os meios tinham impacto maior do que a própria mensagem sobre os indivíduos. McLuhan é autor da famosa sentença de que “*o meio é a mensagem*”. Para ele os meios determinam, ao longo da história, os modos como os indivíduos e as sociedades sentem, pensam e vivem. São tecnologias tão poderosas que chegam a moldar a natureza da civilização.

No que tange ao uso da fotografia nos *mass media* sobressai a afirmação de Sontag:

*“Ao ensinar-nos um novo código visual, as fotografias transformam e ampliam as nossas noções do que vale a pena olhar e do que pode ser observado. São uma gramática e uma ética da visão. O resultado mais significativo da actividade fotográfica é dar-nos a sensação de que a nossa cabeça pode conter todo o mundo – como uma antologia de imagens.”*¹²³

Se a fotografia é capaz de nos despertar para essas percepções com maior acuidade acerca do que pode ser observado e do mesmo modo do que deve saltar aos olhos, também é capaz de alterar a visão das massas, alcançando espaços além das comunidades onde vivemos. Torna-se inviável imaginar a imprensa, hoje, sem a fotografia, que dela se vale substancialmente conferindo maior veracidade aos factos publicados.

Nos primórdios e sua existência, e especialmente na fase picturalista, a fotografia se descobriu no exótico, nas coisas e factos desconhecidos pelos indivíduos, sendo esse um dos motivos mais relevantes para fotografar, independente de ser facto noticioso ou não. Contudo, na imprensa a fotografia mostrou o seu valor irrefutável, também para a maior venda dos noticiosos. Os obstáculos impostos por uma tecnologia ainda em andamento permitiam o contentamento dos jornais como fotos que não captavam o movimento.

Com o avanço tecnológico, principalmente, a partir do filme 35mm e das máquinas fotográficas *monoreflex*, o repórter fotográfico consegue movimentar-se livremente. O fotojornalismo beneficia-se dessa evolução e junto com a impressão dos meios tons da fotografia, na *mídia* impressa, instaura-se uma nova era para a fotografia, determinada pelo flagrante do momento a ser capturado pelo obturador.

O fotojornalismo ganha maiores contornos, designando à fotografia a função de registrar de imagens de carácter informativo, interpretativo, documental ou ilustrativo no que se refere à *mídia* impressa. Consequentemente, com essas inovações tecnológicas, também ocorrem mudanças na concepção da fotografia, que passa a se caracterizar como uma espécie de prova da realidade descrita em texto. Deixa de ser apenas simples ilustração para se tornar

123 SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia...*, p. 13.

revolução no terreno da comunicação de massa.

O poder que as fotografias adquirem nesse momento histórico é o de questionar, transmitir os factos, levar à reflexão do pensamento. O novo *status* colabora com a transformação da sociedade, e a marcha político-social das comunidades. Estabelecem-se outros paradigmas quando uma imagem pode proporcionar a êxtase dos sentimentos individuais e coletivos.

Uma boa foto causa impacto no espectador/receptor da notícia veiculada. Os olhos veem antes de lerem. Uma das grandes vantagens da fotografia é a facilidade com que ela é memorizada. Em geral, ela é destacada quando o editor de um jornal quer reforçar e prolongar o efeito da notícia sobre o leitor. O fotojornalista tem que ter compromisso com valores tais como a qualidade da foto, a ética e a seriedade.

Então, a imagem, que no passado possuía pouco, e reduzido espaço torna-se aquela que abona credibilidade aos enunciados verbais e às representações da realidade fotografada. Dá suporte harmonioso ao texto. A informação não verbal assegurou dentro da mídia impressa, conforme Barthes, “*um certificado de presença*”¹²⁴ do jornal junto aos factos.

O peso da fotografia revelou-se substancial junto ao texto jornalístico, razão pela qual as empresas jornalísticas foram uma das primeiras a fazer uso da fotografia, funcionando a mesma como prova, beneficiando do *efeito-verdade*, a O marco inicial da fotografia para fins jornalísticos, ocorreu com as guerras da Criméia (1854-1856), da Secessão, nos Estados Unidos (1861- 1865) e, em 1888, com a implantação da *Revista National Geographic*, que, hoje, ainda, surpreende com uma das maiores coberturas fotográficas do mundo.

1. Da empresa jornal *Público*

1.1. O PÚBLICO: jornal impresso

O *Público* é um jornal diário português fundado em 1990, com a característica de ter sido o pioneiro a publicar artigos colecionáveis, como CDs, CD-ROMs, livros, entre outros. A empresa *Público Comunicação Social S. A.* que gere o jornal faz parte do grupo empresarial

124 BARTHES, *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 135.

português Sonae. Este foi fundado em 1989, tendo como primeiro diretor Vicente Jorge Silva. Os primeiros exemplares foram publicados em 5 de março de 1990, com um Estatuto Editorial que ainda continua em vigor.

No ano de 1991, o *Público* agregou-se à *World Media Network*, uma espécie de associação que reúne diversos jornais mundiais, destacando-se o jornal alemão *Süddeutsche Zeitung*, o espanhol *El País*, o francês *Libération* e o italiano *La Stampa*, com os quais publicou inúmeros suplementos especiais.

Embora o *Público* faça parte da sub-*holding* da Sonae para as áreas da comunicação, a Sonaecom, o jornal teve no passado uma ligação financeira com capitais estrangeiros detentores dos diários *El País* e *La Repubblica*. Desde o dia 11 de maio de 1995, o *Público* registou o seu sítio na *Internet*, acompanhando as tendências mundiais de circulação imediata das notícias. Quatro meses depois se criou o *Público Online* e Serviços Digitais Multimídia, SA. Tão somente, em 1999, desenvolveu os seus trabalhos no sentido de manter atualizadas as notícias, em tempo quase real, durante várias vezes por dia.

A Sonaecom, voltada para serviços de comunicações, inovadora e com responsabilidade social, também detém a *Optimus*, empresa de telecomunicações, empresas de *software* e sistemas de informação, como a *Bizdirect*, a *Mainroad*, a *WeDo* e a *Saphety*. Criada em 1994, a Sonaecom é detida em parte pela *France Telecom*.

O *Público* possui uma sede em Lisboa, situada junto à Gare Marítima de Alcântara, detendo o controle a nível financeiro, editorial, administrativo e de redacção. O jornal tem, ainda, um editorial na cidade do Porto. Ambos contam com correspondentes espalhados pelo país cobrindo notícias a nível internacional, procurando assim cobrir desde os acontecimentos locais e regionais até os eventos em centros de decisão mundial como Bruxelas e Washington.

O Estatuto editorial foi reelaborado no ano de 2000. A diretora Bárbara Reis é a administradora do *Público* seguindo o Estatuto Editorial que prevê a criação de “um jornal de grande informação, orientado por critérios de rigor e criatividade editorial, sem qualquer dependência de ordem ideológica, política e económica”, cuja “*tradição europeia de jornalismo exigente e de qualidade, recusando o sensacionalismo e a exploração mercantil da matéria informativa*”. Há o compromisso com a seriedade da notícia, e a transparência do jornal, contando com leitores bem diversificados.

Como os jornalistas de modo geral, os profissionais observam os princípios éticos regidos pelo Código Deontológico dos Jornalistas, que orienta a atividade dos mesmos. O *Público*, quando surgiu no mercado se destacou também pela grande ênfase dada à fotografia.

Da experiência decorrida junto ao *Público* pode-se notar que o modo de se fazer

jornalismo nos tempos atuais está sendo reinventado diariamente, assim como acontece com os demais meios de comunicação para que se mantenham no mercado da comunicação. O facto é que o avanço tecnológico, sobretudo da *web*, acarreta mutações, ainda imprevisíveis no que tange aos paradigmas relativos à fotografia. Visualiza-se que no caso do *Público*, com relação ao fotojornalismo, preza-se além da estética da foto, a sua objetividade.

Os temas a que o *Público* recorre são os mais distintos no que diz respeito à sua versão impressa, possuindo suplementos culturais, como é o caso do P2, no qual são noticiados temas voltados para as artes, a cultura e a sociedade em geral, valendo-se de reportagens ou entrevistas, e inclui a programação diária da TV, bem como a agenda cultural nacional.

O jornal igualmente publica conteúdos de lazer: as tirinhas ilustradas *Bartoon*, de Luís Afonso, e a série *Calvin & Hobbes*, de *Bill Watterson*, e, além disso, jogos de palavras cruzadas. Para além do P2, destacam-se, ainda, outros conteúdos como o *Público* Imobiliário (geralmente às quartas-feiras, com crítica do mercado), Inimigo *Público* (o humor das sextas-feiras sendo o único *site* dentro do portal do *Público* que não apresenta uma barra com *links* para as restantes secções *online*, exibindo apenas o símbolo do jornal para que o utilizador possa voltar à página inicial), Ípsilon (às sextas-feiras, enaltecendo as artes), Fugas (aos sábados, um caderno com temática de viagens).

As primeiras páginas da edição impressa do *Público* estão voltadas para os destaques diários, com *múltiplas temáticas* atuais. Aparecem as secções de política, sociedade e, sequencialmente, Economia, Ciência, Mundo e Cultura (este último compreendendo música, livros, dança, etc.). No espaço cultural, encontram-se as dicas para “Ficar” (programação de televisão) e “Sair” (programação de cinema, teatro, exposições e dança, entre outros campos culturais). Na parte de economia, abordam-se mercados, a banca, empresas, trabalho e emprego, conjuntura, finanças públicas, internacional e empreendedorismo. A secção Mundo apresenta-se dividida não por temas, mas por zonas geográficas: Europa, América, África, Ásia, Médio Oriente e Oceania.

No que diz respeito, ainda, à versão impressa, os destaques decorrem de maneira distinta. É preciso dizer que na *web* ocorre uma elasticidade, tanto na paginação quanto no *design*. Desse modo, é viável que as notícias que vão ocorrendo ao longo do dia possam ser colocadas em destaque na página principal. As secções designadas no jornal impresso aparecem individualmente enquanto a Política e a Sociedade englobam a secção Local, no *online*.

O Espaço *Público* concentra os artigos de leitores ou de opinião de terceiros, além das cartas endereçadas à diretoria. O Desporto aparece na última secção do jornal impresso cobrindo matérias sobre futebol, ténis, motores e outras modalidades. A Ciência inclui

medicina, espaço, ecosfera.

1.2. *Público on-line*

O *Público on-line*, apesar de jornal jovem, tem ocupado espaços de destaque na *media* nacional. No que se refere ao *Público.pt*, o acesso a artigos de opinião e dos suplementos semanais e a pesquisa de artigos estão reservados a assinantes e a utilizadores registados (estes últimos, através de um pagamento de 1€) e a Edição Impressa em PDF está reservada a assinantes. A crise que sucede na Europa nos últimos anos acabou por conduzir à dispensa de 48 trabalhadores do jornal. Esse facto ocorreu novamente em 2015.

O *Público.pt* percorreu na sua história os níveis sistematizados por Pavlik¹²⁵, sendo que inicialmente o *site* era constituído a partir de cópias da edição em papel, passando depois a ter uma produção própria, independente e interativa voltando-se para a produção de conteúdos exclusivos. O *site* do *Público* situa-se, hoje, no último nível de desenvolvimento apontado por Pavlik, buscando melhorar a comunidade *ciberespaço* ao estabelecer uma vontade de experimentar novas formas de contar histórias, proporcionando acesso à informação global, valendo-se de uma comunicação instantânea, interativa e de conteúdos *multimedia*.

Atente-se como exemplo o projeto *multimedia* Casa do Vapor, publicado em outubro de 2013 e lançado especificamente para a *Web*, com uma elevada interatividade entre texto, vídeo, fotografia e ilustração.

O projeto mais recente de o *Público on-line* é a produção de conteúdo áudio visual para a plataforma do *youtube*. Trata-se de vídeos que abordam sociedade, cultura, política, envolvendo desde notícias sobre Angola até mesmo conteúdos informativos sobre o Brasil. Os conteúdos audiovisuais são produzidos internamente e provenientes de agências noticiosas. O lançamento do serviço intitulado *Público Vídeo* encontra-se acompanhado de um “*refrescamento*” gráfico e de navegação da *homepage* do *Publico.pt*, que colabora com a adaptação aos novos conteúdos *multimédia*.

Possui uma editoria fixa, embora conte com a colaboração de outros profissionais do jornal da Sonaecom, fruto da formação em tecnologias audiovisuais e imagem digital conferidas a jornalistas e fotógrafos.

O jornal *Público online* abre inúmeras possibilidades de exploração de novas vertentes

125 PAVLIK, John V. *Journalism and New Media*, New York: Columbia University Press, 2001, p. 450.

jornalísticas. O mais difícil, segundo António Granado, é a adaptação das próprias redações, sendo importante “*sensibilizar as pessoas para o mundo multimédia*”. A pretensão não é competir com as televisões em termos noticiosos, uma vez que “*não aposta em breaking news*”, mas antes na reportagem ou na entrevista.

Os investimentos do jornal envolveram o reforço de material, desde câmaras de filmar, software de edição de vídeo e áudio e servidores. No que diz respeito ao nível logístico foram criados dois novos compartimentos para assegurar esta vertente *multimédia*: uma sala de edição e um estúdio.

Entretanto, a integração da redacção do *Público on e offline* ganha forma, sendo atualmente a redacção da secção de Economia a responsável por assegurar os conteúdos da área para o papel e para o *online*.

O jornal *online* apresenta, ainda, as secções Tecnologia, que trata das redes sociais, empreendedorismo (aplicado às tecnologias), telemóveis, *tablets*, *Google* e *Facebook*. O espaço de Opinião abrange *blogues*, editoriais, *project syndicate* (*site* de opinião internacional), columnistas, vídeos e *bartoons*. Há outros *sites* dentro do *Público.pt*, tais como o Fugas, que é a revista de viagem, o Ipsilon, que se trata de uma página voltada para divulgação de cultura em termos amplos, a exemplo de programação musicla, designe, artes, teatro e cinema. Encontra-se, ademais, o P3, sobressaindo-se fotografia, moda, cultura e atualidades.

Além desse projeto que abriga a secção *Multimedia*, que traz grandes inovações se comparado a outros *sites*, vislumbra-se o *Life&Style*. Trata-se de um canal com artigos acerca de moda, gastronomia, família, beleza, *etc*. Esses conteúdos, que exploram, por exemplo, as vidas de famosos não fazem parte do jornal impresso.

Debrucemo-nos agora sobre um projecto de referência do *Público*: o P3. Um projeto *on-line* do jornal. Versa sobre uma concepção conjunta com a Faculdade de Letras, Faculdade de Engenharia e o Instituto de Engenharia de Sistemas e Computadores da Universidade do Porto. Sediado no Porto, o projeto constitui uma iniciativa do Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN), financiada, ainda, pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), através do Programa Operacional Factores de Competitividade.

O P3 promove a criação de perfis de modo a permitir eleger as temáticas noticiosas que se deseja ler, ao mesmo tempo em que impulsiona a participação no projecto. O princípio é assumido no *site*: o P3 nasceu para todos os jovens (e não só) que estão afastados dos órgãos de informação por não se reverem nos temas tratados. O P3 pede imagens e textos aos leitores, situando-se numa lógica de abertura da imprensa a quem a consome, o que se revela uma tendência crescente, sobretudo nos meios *online*.

O *Público.pt* inclui uma loja *online*, possui *sites* de encontros e também de jogos. Trata-se praticamente de um portal. Possui também uma loja virtual para vendas de livros editados pela empresa. As versões *tablet* e *smartphone* do *Público* estão disponíveis para sistemas *Android* e *iOS*.

Pode ler-se no *site* do jornal *online* que mediante as circunstâncias atuais do sector da imprensa e para consolidar a excelência do jornalismo português, criou-se o projecto Público Mais.

As corporações que patrocinam esse projeto são: o BES, a EDP, a Galp Energia, a Mota Engil, REN, o Santander Totta e, também, a Vodafone. Um grupo empresarial com perfil filantrópico que tem por meta “*dar aos leitores melhores conteúdos jornalísticos*” e cuja utilização é da “*exclusiva responsabilidade da direcção editorial do Público*”.

2. Do olhar sobre bastidores da redacção

A redacção de um jornal é um local interativo no qual há um rico processo de aprendizado, que circula em várias direcções, cujas experiências e vivências podem ser compartilhadas. As funções desempenhadas por estagiários não se diferenciam dos profissionais contratados, na mesma categoria.

O *Público* é um diário que valoriza os seus profissionais respeitando as suas criações e opiniões. No *Público*, onde estagiamos por três meses consecutivos, passávamos por uma rotina de reuniões, logo pela manhã, para cumprir as pautas. Logo cedo, o chefe de reportagem (também chamado de pauteiro) define quais são os objetos da edição. Vale-se das dicas que o editor da noite já havia identificado para dar “*gancho*” a algumas notícias a serem veiculadas pela manhã. Os repórteres recebem as suas pautas. Em regra, a diretoria comercial delimita os espaços diários que serão ocupados pela publicidade.

Em muitos casos, os repórteres ou jornalistas fazem algumas chamadas pelo telefone ou pesquisam na *web* maiores detalhes acerca daquela matéria sobre a qual vão redigir. Quando a notícia é “*quente*”, ou seja, atual e com relevância, o repórter sai às ruas para ir à busca da “*matéria da capa*”, do jornal. Detendo todas as informações que necessita para redigir, o profissional retorna à redacção para concluir o seu trabalho. Comumente é orientado pelo chefe de reportagem a redigir um número aproximado de laudas.

Cabe ao editor assistente ou redator, conferir o material a ser publicado, bem como ao subeditor e, o editor. Há uma linha de controle de qualidade. Esses profissionais competentes

verificam se a matéria está clara, se contém os elementos necessários para serem uma boa entrevista ou reportagem.

Cada editor é o responsável pelo seu caderno, ou seja, pela sua secção do jornal, decidindo, também, pela diagramação da página. Compete ao editor executivo coordenar os editores dos vários cadernos do jornal e tem, também, por encargo participar das reuniões e decisões administrativas.

Enquanto o repórter prepara e escreve a sua matéria, o diagramadora procura ir delineando o visual da mesma na página a ser publicada. Havendo foto correspondente com a reportagem, esse espaço também será reservado.

Quanto o Departamento fotográfico, permanece apartado da redacção. No entanto, os cargos nesse núcleo se parecem com os da redacção. Existe também uma pauta a ser cumprida e no caso de matérias excepcionais que causem algum “*furo jornalístico*” exige-se mais imediatismo. Todas as imagens serão seleccionadas pelo Chefe do setor jornalístico. Algumas serão publicadas e outras arquivadas para a possibilidade de serem reutilizadas em outras oportunidades.

A rotina no jornal funciona tal qual uma máquina complexa, na qual as engrenagens devem estar em sintonia para poder se mover eficazmente. É preciso estar atento para a selecção dos melhores textos e fotos a serem veiculados.

3. Da importância da fotografia para o jornalismo

Sousa certifica que a combinação de fotografias e textos é uma das táticas do fotojornalismo para informar. Sobrepõe que “[...] quando se fala de fotojornalismo não se fala exclusivamente de fotografia”¹²⁶. Nesse aspeto, os textos se revelariam como um complemento necessário para dar sentido à fotorreportagem. Diferentemente, Vilches¹²⁷ argumenta que o fotojornalismo tem sua autonomia, embora se evidencie uma reação complexa e interdependente entre foto e texto. Barthes¹²⁸ frisa que é o texto que se alia à foto nesse processo. Apesar dessas ideias distintas, contudo, é inquestionável a importância da fotografia nos jornais não como elemento ilustrativo, capaz de impregnar uma história.

Guran¹²⁹ acredita que a função da legenda é intensificar no leitor “[...] todos os conhecimentos e sentimentos correlatos àquela cena mostrada. No caso do jornalismo,

126 SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo...*, p. 12.

127 VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la Imagen Periodística...*, p. 44.

128 BARTHES, O *Óbvio e o Obtuso...*, p. 29.

129 GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*, Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992, p. 58.

naturalmente, a legenda deve compreender as informações circunstanciais que de resto são parte integrante da notícia como nomes, locais, etc.”¹³⁰ Uma boa legenda é aquela que funciona como “um convite ao leitor para explorar melhor a imagem, descobrindo-lhe os significados menos evidentes, mas nem por isso menos importantes”¹³¹. Texto e foto alargariam a compreensão do leitor diante da reportagem ou mesmo da foto legendada.

O texto no fotojornalismo: atrai para a fotografia ou para alguns de seus elementos; completar a informação das fotografias; significar a foto induzindo o leitor ao entendimento explícito na imagem); conotar a fotografia, permitindo a interpretação de várias significações possíveis; e, por fim, analisar e interpretar e/ou comentar a fotografia e/ou seu conteúdo¹³².

Guran afirma:

*“A composição fotográfica tem como finalidade dispor os elementos plásticos percebidos através do visor para conferir significado a uma cena. É resultado da harmonização de diversos factores de ordem técnica e de conteúdo, constituindo, na essência, o pleno exercício da linguagem fotográfica.”*¹³³

Linguagem essa de suma importância no meio jornalístico. O controle dessa qualidade se submete a um processo de edição e selecção depois de revelada, cabendo ao editor chefe, quando do fechamento das matérias, escolher as melhores, as que serão publicadas. Certamente que as que contiverem esse valor-notícia, bem definido, estarão na capa do dia seguinte. Tem-se por valor-notícia, de modo amplo, um valor subjetivo que determina a importância que um facto ou acontecimento tem para ser noticiado. Por este motivo é também designado de critério de noticiabilidade.

Vilches explana: “*Allí donde el fotógrafo decide apuntar su cámara allí nace la escena informativa. Esto es tan cierto que, si cambiamos el punto de vista o la escena, cambia el acontecimiento.*”¹³⁴ A experiência profissional do fotojornalista e sua intuição permitem a visualização do conteúdo fotografado na superveniência do devir da imagem.

Para o jornal *Público*, a boa foto é aquela cuja repercussão jornalística valida a linha editorial do diário, pautada na qualidade (luz, cor, etc.), na acuidade para perceber o mais perfeito momento para o clique, a criatividade do fotojornalista e o alcance da foto junto aos leitores. Essa realidade não é apenas do *Público*, contudo se revela nos grandes jornais de Portugal.

No último capítulo desse trabalho abordaremos com maiores detalhes sobre o estágio

130 *Ibidem*.

131 *Ibidem*.

132 SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução...*, p. 12.

133 GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação...*, p. 58.

134 VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la Imagen Periodística*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 141.

realizado no *Público*, e os motivos que levaram, por exemplo, à escolha de determinadas fotos que captamos para serem publicadas. Verificando-se que essas possuíam uma criatividade destacada, retratavam também com amplitude a reunião e qualidade de elementos no que tange ao facto a ser registrado, certamente produzindo uma reação e impacto junto ao leitor do impresso e do *online*. Determinar o alcance da foto é tarefa que exige habilidade, sensibilidade e experiência do fotógrafo.

Tais elementos proporcionam que a foto tenha tributos expressivos, mas também incentiva o aprimoramento dos profissionais. Recordando Sousa, as fotografias jornalísticas são “*aquelas que possuem valor jornalístico e que são usadas para transmitir informação útil em conjunto com o texto que lhes está associado*”. Acrescenta: “[...] *a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de forma lata, é informar.*”¹³⁵

Transcrevendo Vilches, “*A foto de imprensa se apresenta como uma enciclopédia onde leitores diversos podem buscar significados diversos segundo seus interesses*”¹³⁶.

CAPÍTULO III - DO ESTÁGIO

Antes de entrarmos no cotidiano experimentado no jornal *Público*, na Secção de Fotografia, é preciso explicar como se realizou a pesquisa sobre à temática proposta.

1. Objectivos da investigação

1.1. Formulação geral do problema da investigação

O conceito indiscutível de que a fotografia é um fenómeno físico explicável pela luz reflectida nos objectos e que a imagem não é mais do que o impacto dessa luz sobre a

135 SOUSA, *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental...*, pp. 12-13.

136 VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la Imagen Periodística...*, p. 84.

superfície fotossensível confere à fotografia uma propensa certeza de objectividade. No entanto, o carácter da fotografia tem sido constantemente questionado e comprovado pelos episódios da História que demonstraram que esta não é objectiva, como se acreditou ao longo dos tempos. Os inúmeros registos descritos provam que a ficção pode prevalecer sobre a verdade, sem que o observador/espectador se aperceba, sem que a verdade tivesse sido questionada.

Mesmo que a ideia de documento seja seguida, perseguindo a verdade como fim máximo, o fotógrafo sabe tirar partido da luz existente para criar a sua ideia de realidade, para intensificar sentimentos e criar ilusões. Mais do que o título e a entrada, uma fotografia bem concebida é uma condição determinante para que o leitor seja atraído até à leitura do texto. Conseguirá então a fotografia jornalística ser um registo exacto do visível ou a imagem documental é sempre uma representação da verdade, onde se impõe o ponto de vista do fotógrafo? A presença criativa do seu produtor põe em causa a própria veracidade da fotografia?

1.2. Objectivos específicos

Observando os jornais portugueses, no caso concreto e específico estudado, o *Público*, percebe-se que a fotografia documental conquistou um espaço próprio. A publicação de certos textos, especialmente reportagens, depende da existência ou não de imagens. Existem, inclusive, rubricas que recuperam a ideia, quase perdida no final dos anos 90, de fotoreportagem. O protagonismo da fotografia na imprensa nacional foi fortemente influenciado pelo aparecimento de novos jornais, que se distinguiram pela procura de um ângulo fotográfico diferente em cada reportagem.

Uma equipa de fotojornalistas, maioritariamente ao serviço dos recém-lançados semanário Independente e, poucos anos depois, jornal diário *Público*, mostrou uma nova forma de fotografar, mais inovadora, proporcionando ao receptor outra leitura da imagem e do seu papel nos *media* e tornando-se uma referência para futuros profissionais, ao mesmo tempo que se evidenciou o ponto de vista do autor da imagem.

A imagem e o texto tornaram-se cada vez mais indissociáveis, assumindo-se como testemunhos conjuntos da verdade. A palavra conta, a imagem prova “(...) *debaixo de uma imagem existe sempre um texto. A legenda clarifica de forma explícita o sentido de uma fotografia; mas, da mesma maneira que não existe pensamento fora das palavras, não existe*

percepção de um sentido visual sem recurso a uma articulação comum à da linguagem verbal”¹³⁷.

Quando isenta de manipulação, funcionará, realmente, a imagem como uma prova irrefutável da verdade? Não poderá toda e qualquer imagem ser uma mentira, apesar de o senso comum e todas as referências do mundo Ocidental a assumirem como prova do real? Contra o que nos foi imposto, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque a sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Mas o mais importante não é se essa mentira é inevitável. O importante é como a usa o fotógrafo, a que intenções serve.

O importante, em suma, é o controlo exercido pelo fotógrafo para “impor uma direcção ética à sua mentira. O bom fotógrafo é aquele que mente bem a verdade”¹³⁸. Sabendo o quanto os programas de edição de imagem, como o *Photoshop*, se tornaram importantes, a fotografia documental pode exacerbar uma realidade que não existe ou criar uma ilusão do real. Depois, a ideia embrionária de que a fotografia regista o que o olho humano vê parece longe de ser verdade. A fotografia é o olhar da pessoa que está por detrás da câmara, é a sua perspectiva ou leitura do mundo ou de uma parte desse mundo e não a manifestação do real. “*O fotógrafo não consegue deixar de se alimentar das ideias e das imagens do mundo, e o trabalho da fotografia encontra-se ontologicamente comprometido com uma promessa de figuração. A reprodução é a origem e a fatalidade da fotografia. É essa a sua arte.*”¹³⁹

Esse estudo viabilizou-se tendo como ponto de partida uma série de hipóteses que a recolha de dados e a posterior análise de informação permitirá confirmar ou refutar. “*Uma investigação é, por definição, algo que se procura. É um caminhar para um melhor conhecimento e deve ser aceite como tal, com todas as hesitações, desvios e incertezas que isso implica*”¹⁴⁰.

Nas seguintes linhas serão expostas algumas questões específicas, de modo a determinar a validade da hipótese/tese de estudo. A validação ou refutação destas perguntas pretende operacionalizar a investigação, com o intuito de formular conclusões das possibilidades apresentadas. - Até que ponto o verosímil não substitui o real no quotidiano da imprensa portuguesa? Como e em que situações acontece? - Não estará a ficção a ser constantemente apresentada como verdade? Com que sustentabilidade ética? - A fotografia não

137 BARTHES, Roland. *A Câmara Clara...*, p. 35.

138 FONTCUBERTA, Joan. *El Beso de Judas, Fotografia y Verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 15.

139 MAH, Sérgio. *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003, p. 102.

140 QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, trad. João Minhoto Marques, Maria Amália Mendes e Maria Carvalho, Col. «Trajectos», Lisboa: Gradiva, 1998, p. 35.

será a interpretação que seu autor faz do mundo, construindo a realidade com o seu olhar fotográfico? - Se a fotografia se assume como testemunho da verdade até onde poderá ir a edição dessa imagem jornalística? Onde se encontra a fronteira entre o real e o verosímil da imagem? Será essa fronteira ultrapassada constantemente no quotidiano de produção de notícias. - Se a fotografia documental, à semelhança da informação escrita, é um instrumento decisivo na formação da opinião pública e na consciencialização colectiva da realidade, até que ponto esta inversão de papéis pode ser perigosa?

1.3. Metodologia utilizada e plano de investigação

1.3.1. Objecto de estudo

Só depois de perceber qual tem sido e continua a ser o papel da fotografia na imprensa nacional e como é que a imagem é tratada pelas chefias e direcções dos jornais e revistas e, em específico, pela editoria de fotografia de cada órgão de comunicação, se consegue compreender que valor lhe é conferido nos media, enquanto componente da mensagem informativa. Partindo desta base, esse trabalho se propôs a descobrir se a publicação da imagem obedece às normas do rigor jornalístico ou se, ao contrário, pertence ao campo do aparente, do verosímil. Se é (ou não) assumidamente usada e manipulada para aumentar o número de vendas de publicações ou se são seguidos critérios éticos e deontológicos precisos. Se a presença da perspectiva do fotógrafo não põe em causa o compromisso da fotografia documental com a necessidade de mostrar a realidade e apenas aquilo que aconteceu.

Outra das hipóteses prende-se à ideia da imagem como construção do real em relação ao exercício do jornalismo escrito. Durante muitos anos, acreditou-se na objectividade da fotografia documental porque se defendia que a imagem técnica, obtida pela câmara fotográfica, reproduzia a realidade, o momento decisivo. A história da fotografia documental prova, precisamente, o contrário. A imagem só se distingue se estiver presente o ponto de vista do fotógrafo sobre o assunto captado.

No livro de comemoração de 15 Anos de Fotografia, do jornal Público, o então director, José Manuel Fernandes afirma: *“Se quisermos encontrar traços da nossa ‘impressão digital’ eles estarão antes entre a preocupação com a composição plástica e a pertinência dos momentos captados. Pertinência com um valor para além do simples ‘valor-notícia’, ou registo do evento, pertinência entendida como capacidade para capturar os instantes mais*

reveladores”¹⁴¹. Existem, portanto, duas hipóteses distintas que se afastam da ideia de que a fotografia nada mais é do que a eternização do real ou o prolongamento material da memória. O que a fotografia nos mostra aconteceu, realmente, ou não passa de uma ilusão criada pela própria imagem?

1.4. Metodologia

Pela natureza do objecto de estudo em questão, a investigação sobre a essência da fotografia jornalística nos últimos 10 anos, a metodologia adoptada para o desenvolvimento da presente pesquisa teve por base uma análise qualitativa – e não quantitativa – do estudo da fotografia na imprensa nacional e, no caso concreto, o *Público*. Dada a necessidade de expor a informação relevante sobre a evolução da fotografia, de contextualizar a imagem documental na cena nacional e de realizar a devida sustentação teórica, começou-se, naturalmente, pela técnica documental de recolha bibliográfica e de análise de conteúdo, incidindo sobre as obras referentes ao exercício do fotojornalismo e da fotografia em Portugal, e no mundo, com vista à descrição aprofundada da natureza do fotojornalismo no contexto nacional.

Para pôr em prática o método empírico de pesquisa, recorreu-se à troca de ideias com jornalistas e fotógrafos da redacção do *Público*, bem como a essa vasta pesquisa bibliográfica. Essa tem por objetivo conhecer as diferentes contribuições científicas disponíveis sobre determinado tema. Ela dá suporte a todas as fases de qualquer tipo de pesquisa, uma vez que auxilia na definição do problema, na determinação dos objetivos, na construção de hipóteses, na fundamentação da justificativa da escolha do tema e na elaboração desse relatório final.

A pesquisa académica visa a produzir conhecimento para uma disciplina académica, bem como investigações relacionadas à prática dos processos de ensino-aprendizado. Visa também a relacionar os aspectos objetivos e subjetivos da realidade que envolve o objeto a ser pesquisado. Quanto à natureza das variáveis é qualitativa, quanto à sua amplitude e profundidade trata-se de um estudo de caso. Esse trabalho tem características qualitativas os cujos cálculos são substituídos por classificações e análises dissertativas.

Conhecendo a dimensão do universo do jornal *Público* tornou-se possível entender que não seria necessária uma metodologia voltada para enquetes ou entrevistas para conferir a realidade desse meio de comunicação. A observação direta do cotidiano e o estudo esmiuçado das obras bibliográficas foram satisfatórios para a compreensão e análise da temática proposta e os objetivos delimitados. Manuela Hill e Andrew Hill definem o que consideram ser o universo

141 FERNANDES, José Manuel. *PÚBLICO, 15 Anos de Fotografia*, Lisboa, jornal Público, 2005, p. 12.

indicado para um estudo que utiliza a entrevista como método principal de recolha de dados e a análise qualitativa para interpretar as informações recolhidas: *“Escolher um universo com dimensão suficientemente pequena para poder recolher dados de cada um dos casos do universo, mas suficientemente grande para suportar as análises de dados planeada”*¹⁴².

1.5. Universo de estudo

O partilhar de informações sobre a experiência profissional dos fotojornalistas que lá estavam há muitos anos na redacção do impresso, e também jornal virtual, foi de grande importância para o entendimento do funcionamento do jornal diário. O dia a dia com o editor chefe de fotografia possibilitou o entendimento do uso da fotografia na mídia. São informações que não se encontram documentadas sobre o exercício da profissão, contudo, fazem parte da experiência profissional alcançada naquele local. A validade científica se confirma em obras bibliográficas de estudiosos na área da comunicação, bem como ciências afins. Foi identificado um conjunto de trabalhos mais relevantes realizados na última década.

Do universo dos fotógrafos do diário, tomamos como referência apenas os trabalhos desenvolvidos pelo estagiário e cujos acontecimentos se despontaram os mais relevantes. Tal facto justifica-se em razão de ser este Relatório um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. As fotografias de destaque publicadas no jornal e de autoria do estagiário serão aqui analisadas. Ressalte-se que a maior parte da imprensa regional não dispõe de fotojornalistas, uma vez que, dada a escassez de meios económicos e salvo raras excepções, são os próprios redactores que fazem um registo fotográfico do acontecimento quando estão a cobrir os eventos ou então recorrem a fotografias de agências. As fotografias escolhidas para apreciação, conseqüentemente, compõem um universo de amostras que é representativo para compreensão da realidade mediática portuguesa, permitindo entender os motivos que levaram à publicação de certa foto, ainda, qual o valor-notícia nela inserido. Esse estudo de observação da realidade de caso concreto, no caso, a percepção sob o jornal Público enseja um meio possível para obter e sustentar informação que, de algum modo, não está documentada.

Apesar da subjectividade da problemática, uma vez que a observação direta contém em si mesma uma natureza subjetiva da observação direta pretende-se que a tese validada seja o mais objectiva e rigorosa possível. Como escreve Sáágua:

“Um terceiro aspecto que pretendemos que caracterize a noção de significado é que os

142 HILL, Manuela Magalhães; HILL, Andrew. *Investigação por Questionário*, Lisboa: Edições Sílabo, 2002, p. 32.

significados sejam de algum modo, 'objectivos'. Eles devem ser distintos das representações mentais que cada comunicante associa a uma dada cadeia sonora da sua linguagem, ou a comunicação bem-sucedida seria para nós um mistério. As representações mentais são idiossincrásicas e privadas; estão dependentes da biografia de cada comunicante, e não há duas histórias pessoais idênticas."¹⁴³

Apesar de o estudo não pretender ser uma simples perspectiva cronológica do fotojornalismo cinge-se o espaço temporal de estudo na última década pelo facto de as inovações tecnológicas e o surgimento da fotografia digital, põem em prática a técnica da história oral para recolher informações sobre acontecimentos passados: como era o fotojornalismo de ontem em contraposição ou complemento ao de hoje.

1.6. A experiência no jornal

No primeiro dia de estágio, 12 de agosto de 2015, fui recebido na redacção jornal *Público*, cujo contacto inicial havia sido agendado com o editor da Secção de Fotografia, o versado fotógrafo Miguel Madeira.

Na oportunidade foram apresentados outros estagiários que desenvolviam, na redacção, os seus estudos e trabalho. Também foi uma ocasião para estabelecer objetivos e tomar consciência sobre quais seriam meus atributos no departamento fotográfico, além de conhecer os departamentos e entender o funcionamento do diário.

Ressalte-se que o estágio realizado no jornal *Público* foi constituído numa parceria com a Universidade de Coimbra, via Faculdade de Letras, para satisfazer uma das condições para alcançar o título de Mestre em Jornalismo e Comunicação. Seriam três meses de muito afínco, conciliando o aprendizado adquirido no curso, com os meus conhecimentos antecedentes em fotografia.

Quando iniciei esse estágio no *Público*, a secção de sociedade era composta pelos seguintes fotojornalistas: Miguel Madeira, Rui Gaudêncio, Nuno Ferreira, Enric Vives-Rubio, Miguel Manso e Daniel Oliveira. Mais tarde, o editor Miguel Madeira integrou também a equipa da secção no Porto. A secção de fotografia trabalha em conjunto com praticamente todas as outras secções do público: saúde, justiça, desporto, local, ciência e cultura. A vastidão de tais temas apresentou-se a princípio muito complexa pelo seu alcance e tênues fronteiras. Vi diante de mim uma responsabilidade grande, nomeadamente ao estar diante de experientes profissionais da *mídia* impressa.

143 SÁÁGUA, João. "Artigo Significado, Verdade e Comunicação", In *Revista do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior*, 2002, p. 4.

O trabalho fotográfico seria na maior parte do tempo desenvolvido na rua, numa busca incessante de imagens “*perfeitas*”. As fotos, de nossa autoria, publicadas durante o período do estágio foram fruto de vivências e experimentos no exterior da redacção.

No segundo dia, passamos à parte prática. Nas ruas, em algum canto da cidade eu estava pronto para registrar os factos, diante da observação do objeto a ser fotografado, no clique apreendido no instante certo, quando o obturador captava sob o meu comando a quantidade de luz ideal para produzir uma boa foto.

A missão inicial havia sido confiada a mim. Um retrato do diretor do Cinema Ideal para a secção de Cultura: uma tarefa difícil por ter que retratar o indivíduo dentro de um espaço com pouca luz ambiente disponível.

O tempo é escasso. Voa. Não podia me dar ao luxo de levar 30 minutos para produzir a fotografia. Por vezes, durante o estágio, em algumas situações foram-me reservados não mais que 5 (cinco) minutos para fotografar determinado entrevistado.

Do lado oposto, em algumas outras situações, como uma visita a um hospital e hotel para Bonsais, houve tempo suficiente para estudar o local e, desta maneira, aproveitar o melhor que havia para uma produção de imagens que retratassem o *sítio com exatidão e contar uma história de modo que o leitor entendesse exatamente sobre o que se abordava* (Foto 1).



Foto 1- Bonsais também vão de férias e podem ir parar ao hospital (23.08.2015).

Recordando-se que dentre os objectivos do Relatório de Estágio tem por escopo compreender se a publicação da imagem segue os preceitos do rigor jornalístico ou se, adversamente, concerne ao campo do aparente, do verosímil. Se essa mesma imagem é (ou não) assumidamente usada e manipulada visando aumento no número de vendas de publicações ou se são satisfeitos critérios éticos e deontológicos concisos.

Por objetivo desse estudo, tem-se, ainda, avaliar o facto de que a perspectiva pessoal fotográfica buscada por cada profissional da área colocaria em risco o comprometimento da fotografia documental com a necessidade de mostrar a realidade e apenas aquilo que aconteceu.

Outra hipótese a ser verificada diz respeito à ideia da imagem como construção do real, no que toca à imprensa. Que significado teria a imagem sem a percepção do fotógrafo diante do melhor ângulo do objeto ou da realidade em observação?

Mais especificamente, este relatório quer colaborar de alguma forma com outros estudos acadêmicos. Partilhar as experiências adquiridas e os aprendizados que se foram somando a cada dia, torna-se imperativo.

A selecção das fotos se dá em razão de uma escolha pessoal do fotógrafo, tomando em apreço que essas 5 (cinco) fotorreportagens por mim elaboradas, que tiveram boa repercussão na mídia, e igualmente instigaram mais criatividade, a começar pela visita à baía de Troia.

No dia 4 de setembro de 2015, no fechamento das matérias que seriam publicadas no

dia seguinte, o editor de fotografia informou acerca da próxima pauta: acompanhar um jornalista para visitar uma comunidade de golfinhos em Tróia e produzir fotos que retratassem aquela realidade a ser preservada. Na manhã seguinte, adentrei a redacção do jornal bem cedo: Uma pequena viagem me esperava pela frente.

Em Tróia, fomos rececionados pelos diretores do projeto que nos encaminharam a um barco com destino ao local da comunidade de golfinhos. Tal sítio tinha uma presença significativa de barcos de turismo ecológico.

Uma experiência mágica aconteceu ali. Percebi então que os 3 (três) meses de estágio seriam um grande aprendizado. Quando os animais surgiram, *deixei de prontidão* a 6D com uma 200mm 2.8 e comecei a fotografar os animais que surgiam pela água e circundavam os barcos *naquela localidade*. Uma foto galeria foi solicitada pelo editor para serem publicadas no *Publico.pt*. *Por sinal*, foram muito bem-recebidas pelos leitores.

Ressalte-se que esta foi a foto favorita *dentre os internautas*. *Foi selecionada para compor* a edição impressa. Essa revelava o golfinho a saltar na água, bem como a praia de Troia desfocada devido ao efeito de compressão de planos, mas consegue-se notar uma bela e convidativa paisagem protegida a acolher bem os golfinhos.



Foto 2 – Comunidade do Sado. Única residente do país e uma das poucas da Europa (05.09.2015).

O que se deve destacar sobre essa fotorreportagem é que o Estuário do Sado, na baía

de Setúbal, alberga a única comunidade de golfinhos de Portugal. Existe um grupo de Roazes-Corvineiros que podem ser avistados. Este grupo reveste-se de características invulgares visto que esta é a única população residente num estuário em Portugal, e uma de apenas três conhecidas no resto da Europa. Esta original comunidade, tem cerca de três dezenas de indivíduos, estudados e monitorizados.

A importância do Estuário do Sado, rio português que nasce na serra da Vigia, preponderou bastante ao escolher os melhores ângulos para captar a finalidade a que foi proposta a fotorreportagem: conscientizar para a preservação ambiental nessa localidade para que assim se proteja também essas espécies. É uma zona que pela sua localização, características, geológicas, biodiversidade e património conduziu ao seu reconhecimento como reserva natural, um santuário ecológico, com fauna e flora muito específica e admirável. O estuário do rio Sado passa periodicamente por controlos para evitar impactos Ambientais negativos, alterações físicas, morfológicas e biológicas.

A foto em si revela um desses golfinhos em um momento que emerge e submerge nas águas, e ao fundo um barco definindo a proximidade dessa comunidade com os homens e a advertência dessa proximidade e os impactos que irá causar de forma negativa caso não seja controlada. Até mesmo porque é uma localidade com muitas visitas turísticas. Chamar a atenção, denunciar esse facto foi a tônica da fotografia.

Ainda naquela mesma semana, o editor do jornal e da secção de fotos destacou-me para cobrir o evento *YES Summer Camp* da Juventude Socialista em Torres Vedras. Era verão. Muito sol. A cidade e o acampamento fervilhavam.

Tudo terminaria com a chegada de António Costa, então candidato a Primeiro Ministro, na época. Eu deveria permanecer na localidade por dois dias, seguindo o que poderia ser notícia jornalística naqueles acontecimentos da cidade. Acompanhei um jornalista. Enquanto ele preparava a entrevista, decidi explorar o local para obter excelentes imagens. Propus-me contar a história do que acontecia no *YES SC JS*.

Neste evento optei por trabalhar com 2 (duas) câmeras, usando 2 (duas) objetivas fixas: uma 6d com 35mm e outra 700d com a 200mm. Desse modo teria capacidade de melhor aproveitar tanto os episódios mais adjacentes, como também os que se faziam mais distantes. Não podia perder essa oportunidade. A permanência em Torres Vedras, no primeiro dia decorreu perfeitamente com muitas imagens (Fotos 3 e 4).

A foto abaixo foi escolhida em razão de mostrar o contentamento de António Costa junto com a JS, que o aguardava ansiosamente desde o início do *YES Summer Camp*. A linguagem corporal é uma forma de comunicação não-verbal. Abrange,

maiormente, gestos, postura, expressões faciais, movimento dos olhos e a proximidade entre locutor e o interlocutor. Os gestos e as expressões faciais falam muito mais do que as palavras. Albert Mehrabian, em estudos de 1950 apurou que a mensagem na comunicação interpessoal é transferida na seguinte proporção: 7% - Verbal (somente palavras) 38% - Vocal (incluindo tom de voz, velocidade, ritmo, volume e entonação) 55% - Não - verbal (incluindo gestos, expressões faciais, postura e demais informações expressas sem palavras). Para Reiman¹⁴⁴ podemos afirmar que a linguagem corporal de António Costa, com os braços levantados, demonstra uma confiança na eleição e para o futuro que virá. O ângulo fotográfico buscou uma posição não frontal dando maior movimento à foto em sentido horizontal. A fisionomia do candidato revela a satisfação em obter o apoio da camada jovem da população e a esperança de ser eleito. A foto diz mais: os dois rapazes, jovens, que exibem a cor azul nas camisolas remetem à ideia do significado da cor que é serenidade, harmonia, também o céu, o infinito. Retrata a juventude em seu cântico de vitória e o silêncio de António Costa a escutá-los.



Foto 3- António Costa faz sua rentrée entre os jovens (29.08.2015)

A foto seguinte, número 4, foi selecionada em virtude de representar de forma bem clara o ambiente descontraído que envolvia o festival, destacando-se três jovens filiados à Juventude Socialista. Ela se tornou destaque em uma fotogaleria de sete imagens, mostrando

144 REIMAN, Tonya. *A Arte da Persuasão*, (Trad. Mirian Ibanez), São Paulo: Lua de papel, 2010, p. 30.

os três dias de evento. Estavam em um momento de descontração quando os abordei para perguntar se poderia fazer a foto. Conseguimos captar bem esse momento. Uma foto protagonizada de cores vivas, e em primeiro plano a cor vermelha, destacando a simbologia do movimento jovem socialista. O verde ao fundo, nas árvores, e igualmente à frente, na camisola do jovem, a esperança de um novo rumo ao país.



Foto 4- A política ao ritmo de um festival de verão (29.08.2015).

No dia seguinte, aguardamos, por algumas horas, a chegada de António Costa ao acampamento. Depois da longa espera e expectativa, o candidato apareceu e subiu ao palco, juntamente com as lideranças da JS, para um discurso para a população. Missão cumprida.

Logo ao meio do estágio no *Público* fui destacado para uma tarefa que normalmente não é colocada em mãos de estagiários. Por isso não podia correr o risco de cometer erros. A foto devia ser impecável. Tratava-se da visita do Primeiro-ministro inglês, David Cameron, que se deslocou para Portugal, para um encontro com Passos Coelho, que decorreu no Palácio de São Bento.

O “*meu*” editor aconselhou, gentilmente, a “*não fazer asneiras*”. A foto seria de destaque. Cheguei, então, a São Bento onde deveria realizar o meu trabalho de grande responsabilidade. Após incontornável espera na tentativa de passar pela segurança e seguir até

onde estava o objeto da foto, percorri um bom espaço para chegar ao recinto onde aguardavam todos os jornalistas: portugueses e estrangeiros. O tempo reservado para foto era muito curto tendo em conta o número de profissionais. Contudo, executei o trabalho e retornei rapidamente a redacção do jornal onde estava sendo aguardado com o material.



Foto 5 - Cameron responde à indignação e promete acolher mais alguns milhares de refugiados (04.09.2015).

Uma análise importante sobre a foto diz respeito a pequenos detalhes que fazem a diferença no que interfere na função de informar o leitor. Podemos observar, por exemplo, que a bandeira da Grã-Bretanha aparece no canto inferior direito, auxiliando a identificar as pessoas retratadas, com ênfase no Primeiro Ministro inglês, David Cameron. Para, além disso, revela uma linguagem corporal de que se encontra feliz com a visita, facto e detalhe esse que geraria bons resultados políticos a Portugal.

Um ponto alto do estágio foi durante uma manifestação dos lesados do BES-Banco do Espírito Santo que protestavam na Praça do Comércio numa via *crucis* pela Baixa lisboeta. O trabalho consistiu praticamente durante 3 (três) horas, em captar imagens de pessoas, cartazes, faixas e gritos de revolta.

Em algum momento, houve um início de confronto entre a polícia e os manifestantes. Foi um momento indicado para fotografar. Imediatamente tomei a decisão de fazer a edição do

material, ainda em campo, e enviar para a redacção do *Público*. Teria sido um golpe de sorte, mas também não poderia deixar de dizer que eu estava ali bastante atento e empenhado em fazer boas fotos. A foto foi publicada na secção Última Hora, que traz as notícias mais recentes.

Definitivamente, neste dia, a adrenalina correu forte, auxiliada pela vontade de trazer imagens intensas com conteúdo e composição.



Foto 6 - Lesados do BES entram em confronto com a policia na Praça do Comércio (04.10.2015).

Uma boa foto pode ser obtida quando é possível registar ação e movimento na imagem. Uma manifestante neste momento entra em confronto com a PSP ao tentar furar o bloqueio policial em uma tentativa de invadir o prédio do ministério.

Alguns dias depois, pouco antes do final do estágio, fui designado para fazer uma viagem com finalidade de elaborar uma reportagem do *Fugas*, revista suplemento do *Público* sobre viagens, gastronomia e *life style*. A *turnê* seria de 3 (três) dias com destino a Lille, Lens e Arras, na França. Estivemos presentes a convite da *Easy Jet* que havia aberto recentemente uma linha Lisboa-Lille. Partimos de Portugal e, em Lille, fomos recebidos pelo *staff* de turismo local que nos levaram a diferentes pontos da cidade.

No dia posterior, seguimos em direção a Lens e Arras, onde visitamos museus, restaurantes e locais turísticos. Foi um momento de bastante proveito para sentir os bons ares

do local, a maior proximidade com os turistas e residentes, bem como verificar a importância de reduzir as distâncias entre Lisboa e Lille, a preços aéreos convidativos. Cabe ressaltar que o material produzido para a revista *Fugas*, suplemento do *Público*, nesse caso, da foto publicada, tende a ser um pouco diferente do trabalho habitual realizado na editoria, que em geral, prima pela divulgação de matérias voltadas para viagens, contudo, sem esta parte prática de visitar os lugares.

A foto foi captada visando a possibilidade de levar ao leitor sensações diversas, como alegria, felicidade, descobertas, e criar uma vontade de visitar aqueles sítios abordados na reportagem. Sobressai a importância de se mostrar a cidade, bem como seus pontos turísticos diurnos, ou noturnos.

Foto 7 – França em quatro cidades reinventadas. 26.12.2015.



Foto 8 - França em quatro cidades reinventadas (26.12.2015)

Neste trabalho, pude perceber como realmente funciona a rotina de um fotógrafo de viagens. As imagens produzidas foram muito bem-recebidas pelo editor da secção. Assim, a experiência adquirida, o saber ora pelos fotógrafos do jornal, ora pelos professores do curso de mestrado, permitiu que esse estágio fosse aproveitado singularmente, da melhor forma possível.

Durante o meu estágio consegui produzir uma grande quantidade de fotos que até hoje são utilizadas constantemente no *online* e no jornal impresso.

As fotos número 9, 10, 11 são fotos captadas pelo estagiário e disponibilizadas em banco de arquivo, não sendo realizadas especificamente para determinada reportagem jornalística. Contudo, foram bem aproveitadas. As fotos de arquivo seguem os critérios das mesmas em que a matéria será publicada em determinado dia, lembrando que o fotojornalismo preenche uma função bem definida e tem características próprias. O impacto é elemento fundamental. A informação é imprescindível. As fotos que atendem esses requisitos irão para um arquivo digital e em algum instante serão utilizadas.



Foto 9 - Câmara considera inaceitável que remodelação da linha do Norte exclua Coimbra B (01.12.2015).



Foto 10 - *Terroir*, vinhas únicas e mais alguns mitos (16.04.2016).

A preocupação nesse registro fotográfico foi realçar a beleza existente no local. *Terroir* significa originalmente uma extensão limitada de terra considerada do ponto de vista de suas aptidões agrícolas, individualmente à produção vitícola. Usa-se também a expressão produtos de *terroir* para assinalar um produto próprio de uma área limitada. Este termo não designa apenas a terra, mas um conjunto de factores tais como a geologia, a topologia, o clima e o produtor vinhateiro.

A foto em si mesma não pode definir a contextualização do tema vitivinícola, mas sugere a enorme produção de Portugal no quesito uvas para o fabrico do vinho, que permite a sua classificação entre os maiores produtores mundiais. Na fotorreportagem, harmonizando texto e imagem, remete-se aos produtores rurais e à época das colheitas, à coletividade social congregada por relações familiares e culturais e por tradições de defesa comum e de solidariedade da exploração de seus produtos.



Foto 11- Agricultores recebem 270 milhões em fundos após desbloqueio de verbas (08.06. 2016).

Do mesmo modo, apenas a foto não oferece a totalidade da ideia a ser transmitida ao espectador/receptor. Acompanhada da legenda e texto torna-se possível compreender o registro fotográfico. A imagem do trator enseja que o campo pode ser mecanizado, ter mais tecnologias se houver investimento nas políticas agrárias. Essa sensibilidade do profissional do fotojornalismo na composição da foto com um ou mais objetos é substancial para causar maior impacto no leitor, registrando a realidade do mundo rural.

CONCLUSÃO

O presente estudo tratou *A apropriação da imagem fotográfica no discurso jornalístico: o real e sua representação*. Ele é um espaço de aprofundamento e problematização das ideias que se pretende compartilhar. Para isso, visou categorizar a fotorreportagem como gênero narrativo jornalístico. Assim, se fez necessárias discussões acerca do jornalismo enquanto construtor de narrativas do mundo e seguidor da tendência humana em transformar os conhecimentos objetivos e subjetivos em narrações. Igualmente tornou-se fundamental a compreensão dos valores-notícia que são tidos em consideração na escolha para publicação de uma fotografia jornalística.

A narrativa é pertencente ao universo do discurso, facilitando o seu entendimento, e, ao mesmo tempo, funciona como maneira de dominação do tempo pelo homem. Assim, evidenciou-se que a narratologia, estudo das narrativas, não deve centrar-se somente nos estudos linguísticos, mas se constitui como uma área ampla que deve ser analisada em um viés antropológico. O compartilhamento de signos e memórias entre autor e receptor é o que confere à narrativa um sentido, uma significação. A apropriação da imagem fotográfica, portanto, no discurso jornalístico é aquela capaz de transcender o real, dando-lhe uma centelha de vida capaz de denunciar, de criticar, de suscitar questionamentos diante daqueles que desfrutam da ‘concretização’ da realidade clicada.

Lembrando as teorias de Durkheim¹⁴⁵ tem-se que o facto social é coisa a ser estudada. Assim, a fotografia jornalística se apresenta além da ‘materialização’ da realidade presenciada. Ela é também um objeto de estudo, por várias áreas do conhecimento. Não é imóvel, é dinâmica, é capaz de contribuir para transformar o mundo. Como diz Roland Barthes¹⁴⁶, “*A fotografia sempre me espanta, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente*”.

Portanto, sua análise deve respeitar esse viés de partilha cultural. Posteriormente, o trabalho encaminhou para uma discussão acerca da narratologia ou mesmo do discurso utilizado na análise do fotojornalismo. O objeto de análise desse artigo é a fotorreportagem, apropriação fotográfica da reportagem, unidade narrativa completa, porque fala por si mesma, uma vez que não sendo explicada em sua totalidade, a foto vem, harmoniosamente, acompanhada de texto, oferecendo esse subsídio para melhor compreensão. Esse estudo se configura não como fundador de ideias, mas como um contribuinte para a sedimentação de um campo de estudos ainda pouco desenvolvido como é o jornalismo.

145 DURKHEIM, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 38.

146 BARTHES, Roland. *A Câmara Clara...*, p. 29.

São necessárias maiores discussões a respeito dos pontos apresentados, que devem ser problematizados e acrescidos pelos pesquisadores da área. Os estudos podem apontar também para o campo da recepção, pois é nele que se constrói o sentido das fotorreportagens. Também merecem destaque as inúmeras estratégias narrativas que podem ser exploradas pelos fotojornalistas na construção de uma fotorreportagem. O campo do jornalismo ainda é vazio de estudos em relação às outras áreas. O fotojornalismo é talvez uma das áreas que mais sofre dessa falta de pesquisas, por diversos motivos. Por isso, se faz necessária a produção de artigos como esse, que procuram entender a atividade foto jornalística não como um modo de se fazer e sim como uma área do saber que resultará em uma cultura profissional.

Uma fotografia pode ser contemplada sob diversos olhares, em tempos distintos, em sociedades diversas, renovando-se a sua função cognitiva, a sua capacidade como linguagem discursiva, capaz de permitir evidenciar um facto ou acontecimento que foi captado e imprimido naquele instante único quando o obturador se abriu e fechou. Um *flash* de segundos ainda que extinguíveis, se contrapõem ao registro eternizado.

Escreve Saramago em *A viagem a Portugal*:

*“A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. Quando o visitante sentou na areia da praia e disse: “Não há mais o que ver”, saiba que não era assim. O fim de uma viagem é apenas o começo de outra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na primavera o que se vira no verão, ver de dia o que se viu de noite, com o sol onde primeiramente a chuva caía ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para repetir e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomençar a viagem. Sempre.”*¹⁴⁷

Essa viagem pela história da fotografia, aliada à experiência adquirida no *Público* permitiu algumas implicações que ora concluímos:

1. A fotografia jornalística no *Público* é um poderoso instrumento de informação e está seriamente comprometido com a sociedade. Tem grande força e presença no cotidiano das notícias.

2. A fotografia nesse meio de comunicação estudado não está presa ao real, nem é mera ficção que se apresenta como verdadeira. Constrói uma espécie de ilusão dessa mesma realidade de forma a transformá-la, criticá-la e denunciá-la, embora não se podendo olvidar que a fotografia jornalística tem como um de seus elementos também a objetividade. Há, portanto, uma linha tênue na apropriação da imagem fotográfica no discurso jornalístico: o real e sua representação confundem-se às vezes no mesmo componente.

147 SARAMAGO, José. *Saramago em Viagem a Portugal*, Lisboa: Editora Leya, 2012, p. 47.

3. O *Público* tem empenho com a veracidade da realidade não a dissimulando na publicação das fotografias. Contudo, a foto pode ser interpretada de vários modos, sendo importante o texto harmonioso, numa simbiose com a foto.

4. Na era digital o *Público* tenta acompanhar as tendências, mas se revelou um dos primeiros noticiários a se valer da *web* para informar. A credibilidade das fontes, o compromisso com a verdade garante a autenticidade da mensagem veiculada.

Toda fotografia, portanto, carrega em seu âmago uma ideologia. Aquela que somos praticamente incapazes de desvencilhar, uma vez que faz parte da nossa história, da nossa vivência, do nosso aprendizado. A impressão do fotojornalista sobre sua obra permanece e, contraditoriamente, se renova, pode ter novas conotações ou sentidos com a própria dinâmica que se faz presente na vida de todos nós, a despeito de seu carácter objetivo.

O fotojornalismo é uma atividade que visa informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Pode-se afirmar que ela é um elemento apto a transmitir informação de modo objetivo e imediato, diferenciando-se da fotografia documental, que tem como prioridade desenvolver um trabalho mais interpretativo e elaborado.

Diga-se que o fotojornalismo, no jornal *Público*, atesta um desempenho bem definido e tem atributos ou especialidades próprias, sopesando que nela a informação é, pois, imperiosa, podendo ser elaborada com beleza, quando o fotógrafo vela pelo seu bom enquadramento e outros detalhes, que nem sempre podem ser observados no clique diante do imediatismo da foto. Ainda assim esse esforço só adquire pleno sentido quando consegue suscitar algum impacto pro seu espectador.

A experiência junto ao jornal *Público* foi excepcionalmente produtiva. Permitiu-nos desvendar as facetas da fotografia jornalística e compreender o papel de grande responsabilidade que compete ao fotojornalista ou repórter fotográfico. Transmitir a informação de maneira rápida, eficaz, e com qualidade exige criatividade, competência, observação.

Estes três meses de estágio no *Público* permitiram-me a proximidade com profissionais competentes em várias áreas, especialmente do Departamento de Fotografia, onde permanecemos. O conhecimento é para ser aplicado. A criatividade para ser explorada. Como bem disse Sócrates, “a sabedoria começa na reflexão”.

Parafrazeando Lissovsky¹⁴⁸, “*O fotógrafo contemporâneo [...] é o meio turvo, é a lente refratária que retarda e desvia a passagem das imagens. É a pedra no caminho que*

148 LISSOVSKY, Maurício. “Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro...”, p. 40.

empata o progresso dos clichês em sua marcha vitoriosa rumo aos confins do universo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Raphael Freire Alves, CONTANI, Miguel Luiz. *O “Instante Decisivo”*: uma estética anárquica para o olhar contemporâneo. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1509>.

BAEZA, Pepe. *Por una Función Crítica de la Fotografía de Prensa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: as técnicas do jornalismo*, 2v, 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BARBALHO, M. L. Por uma Estilística da Instabilidade: tendências na fotografia documental contemporânea brasileira na obra de Tiago Santana, *Dissertação Mestrado*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*, Rio Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. *Sobre Fotografia*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O Óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAYNES, K. (Ed.) *Scoop, scandal and stife: a study of photography in newspapers*, London, Lund, 1971.

BECKER, Karin. “To control our image: photojournalists and new technology”, (*Review Media, Culture and Society*), vol. 13, p. 381-397, 1991.

BLACKBURN, Simon. *Oxford Dictionary of Philosophy*, (Second edition revised), Oxford, Oxford University Press, 2008.

BLAIR, James P. *Novo Guia de Fotografia*, São Paulo: Ed. Abril, 2011.

BUITONI, Dulcília Schroeder; PRADO, Magaly (org.) *Fotografia e Jornalismo: a informação pela imagem*, São Paulo, SP, Saraiva, 2011.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia* São Paulo, Perspectiva, 2011.

COELHO, Carina Martinho. “A importância da fotografia no jornalismo: a percepção dos fotojornalistas portugueses”, *Aprender: Revista da Escola Superior de Educação*, Instituto Politécnico de Portalegre, Número 35, junho 2015.

COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008.

CORREIA, Fernando. *Os valores-notícia e prática jornalística*, In CORREIA, F. *Os jornalistas e a notícia*, Lisboa, Editorial Caminho: 1997.

DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico*, Lisboa: Vega, 1992.

DURKHEIM, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FLORES, Victor Manuel Esteves. *A Imagem Técnica e a Construção das suas Crenças - Investigação sobre as Confianças Visuais na Era do Digital*, Lisboa, *tese de doutoramento*, Lisboa, *Universidade Nova de Lisboa*, 2009.

FLUSSER, Vilém (1984). *Ensaio sobre a fotografia – para uma filosofia da técnica*, trad. Col. *Mediações - Comunicação e Cultura*, Lisboa: Relógio D’Água, 1998.

FONTCUBERTA, Joan. *El Beso de Judas, Fotografia y Verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

_____. *Estética Fotográfica*, Joan Fontcuberta, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

FREEDBERG, David. *El Poder de las Imágenes*, 2.ed. Madrid, Cátedra, 2009.

FREUND, Gisele. *Fotografia e Sociedade*, Lisboa: Vega, 1994.

GUERRA, Josenildo. *Uma Discussão sobre o Conceito de Valor-notícia*. CD do II encontro anual da SBPJor. Salvador, 2004.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. *Antecedentes do fotojornalismo*, Artigo publicado na UFSC, disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Antecedentes%20do%20Fotojornalismo.pdf>.

GIDAL, Tim. *Modern Photojournalism*, Nova York, Collier Books, 1973.

GOMIS Lorenzo. *Teoria del Periodismo, como se forma el presente*, Barcelona, Paidós, 1991.

GUIDI, M. De Altamira a Palo Alto, *Dissertação de livre docência*, ECA/USP, São Paulo, 1991.

GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*, Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1992.

HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, São Paulo, Loyola, 1994.

HICKS, W. *Words and pictures: an introduction to photojournalism*, New York, Harper, 1952.

HILL, Manuela Magalhães; HILL, Andrew. *Investigação por Questionário*, Lisboa: Edições Sílabo, 2002.

JAPIASSU, Wilton. *Dicionário Básico de Filosofia*, São Paulo: Zahar, 1990.

KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo: norte e sul*, 2.ed. São Paulo: Edusp, 2002.

LACAYO; RUSSEL, 1990, *Apud* SOUZA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

LEDO ANDIÓN, Margarita. *Foto-xoc e Xornalismo de Crise*, A Coruña, Edicións do Castro, 1988.

_____. *Documentalismo Fotográfico. Êxodos e Identidad*, Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1998.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*, Lisboa, Almedina, 2005.

LISSOVSKY, Maurício. “Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro”, In *Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP – nº 23 - 1o semestre de 2011*.

_____. *A Estética da Fotografia Moderna*, Rio de Janeiro: Maud X, 2008.

LOHMANN, R. *A objetividade no fotojornalismo: um estudo de caso do jornal Zero Hora*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://biblioteca.versila.com/2441303>.

LOMBARDI, K. H. Documentário Imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea, *Dissertação de Mestrado em Comunicação Social*, Faculdade de Filosofia e Ciências, UFMG, 2007.

LUGON, Olivier. *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans (1920-1945)*. Paris, Éditions Macula, 2001.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Espetacular*, São Paulo, Brasiliense Ed, 1984.

MAH, Sérgio. *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de Metodologia, Científica: Atlas*, 2003.

MAUAD, Ana Maria. “Através da Imagem: fotografia e história – interfaces”, In: *Revista*

Tempo, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, v. 1. p. 73-98, 1996.

_____. Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, Niterói, UFF, Programa de Pós-Graduação em História Social, *tese de doutorado*, 2v., 1990.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Daniele. Construção de objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação, In CAVALCANTE, M. M. et al (Org.). *Referenciação*, São Paulo: Contexto, 2003.

MOTTA, L. G.; COSTA, G. B.; LIMA, J. A. “Notícia e construção de sentidos: análise da narrativa jornalística”, In *Revista brasileira de ciências da comunicação*, São Paulo: V. 27, n. 2, p. 32-51, 2004.

MOTTA, L.G. A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística. In: LAGO, C. e BENETTI, M. (Orgs). *Metodologia de Pesquisa em Jornalismo*, Petrópolis: Vozes, 2007.

OLIVEIRA, Erivam M. Da Fotografia Analógica à Ascensão da Fotografia Digital, *Dissertação de Mestrado*, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*, 7 ed. Campinas, Pontes. 2007.

PAIS, Cidmar Teodoro. La productivité scientifique sur le langage dans le poststructuralisme, Universidade de São Paulo, (Tradução do original francês por: BATISTA, Maria de Fátima B. de M.,) Universidade Federal da Paraíba. Periódicos UFPB, In *Acta Semiótica et Lingvistica*, v. 17, n. 2, 2012.

PEREGRINO, N. “O Cruzeiro”: a revolução da fotorreportagem, Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PRICE, Derrick. *Observadores e observados – a fotografia em todas as paradas*, In WELLS,

Liz. *Photography – A critical Introduction*, Tradução: SANTOS, Rui Cezar dos Santos, Londres: Routledge, 1997.

PÚBLICO, *15 Anos de Fotografia*, Lisboa, jornal Público, 2005.

QUIVY, Raymond; Campenhoudt (1995). *Manual de Investigação em Ciências Sociais* (trad. João Minhoto Marques, Maria Amália Mendes e Maria Carvalho), Col. «Trajectos», Lisboa: Gradiva, 1998.

REIMAN, Tonya. *A Arte da Persuasão*, (Trad. Mirian Ibanez), São Paulo: Lua de papel, 2010.

ROUILLÉ, A. *A fotografia entre Documento e Arte Contemporânea*, São Paulo, Senac, 2009.

SÁÁGUA, João. “Artigo Significado, Verdade e Comunicação”, In *Revista do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior*, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da Razão Indolente*, vol. I, Porto: Porto Editora Afrontamento, 2000.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*, Lisboa: Ed. Leya, 2012.

SCHMITT, F. “Newsmaking e fotografia: um exemplo das rotinas de produção noticiosa aplicadas ao fazer fotográfico”, In *Revista Famecos*, Porto Alegre, 1998.

SONTAG, Susan. *Ensaio Sobre a Fotografia*, Rio de Janeiro, Ed. Arbor, 1981.

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia imprensa*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2002.

_____. *Teorias da Notícia e do Jornalismo*, Florianópolis, Letras Contemporâneas e Argos/UNOESC, 2002.

_____. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*, Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do Jornalismo. Porque as notícias são como são*. Florianópolis, ed Insular. 2004.

_____. “A cultura noticiosa”, In *O que é Jornalismo*, Lisboa: Quimera, 2002.

_____. *Jornalismo*, Lisboa, Quimera, 1ª ed., 2002.

VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la Imagen Periodística*, Barcelona, Paidós, 1987.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*, 6. ed. Lisboa, Presença, 2001.

ZAMITH, Fernando. *ciberjornalismo: as potencialidades da internet nos sites noticiosos portugueses*, Edições Afrontamento, 2008.

ÍNDICE DE FOTOS

Foto 1- Bonsais também vão de férias e podem ir parar ao hospital (23.08.2015).

Foto 2 – Comunidade do SADO. Única residente do país e uma das poucas da Europa (05.09.2015).

Foto 3 - António Costa faz sua *rentrée* entre os jovens (29.08.2015).

Foto 4 - A política ao ritmo de um festival de verão (29.08.2015).

Foto 5 - Cameron responde à indignação e promete acolher mais alguns milhares de refugiados (04.09.2015).

Foto 6 - Lesados do BES entram em confronto com a polícia na Praça do Comércio (04.10.2015).

Foto 7 – França em quatro cidades reinventadas (26.12.2015).

Foto 8 - França em quatro cidades reinventadas (26.12.2015).

Foto 9 - Câmara considera inaceitável que remodelação da linha do Norte exclua Coimbra B (01.12.2015).

Foto 10 - *Terroir*; vinhas únicas e mais alguns mitos (16.04.2016).

Foto 11- Agricultores recebem 270 milhões em fundos após desbloqueio de verbas (08.06.2016).