

Jorge Pedro Sousa

Fotojornalismo

Uma introdução à história, às técnicas e
à linguagem da fotografia na imprensa

Porto
2002

Índice

1	O campo do fotojornalismo	7
2	Um apontamento sobre a história do fotojornalismo	13
2.1	O nascimento do fotojornalismo moderno	17
2.2	O pós-guerra: a primeira "revolução" no fotojornalismo	21
2.3	A segunda "revolução" no fotojornalismo	24
2.4	A terceira "revolução" no fotojornalismo	29
2.5	A força da história	32
3	Fotografar	37
3.1	No terreno	61
3.2	No laboratório (preto-e-branco)	64
4	Para gerar sentido: a linguagem fotojornalística	75
4.1	Texto	76
4.2	Enquadramento, planos e composição	78
4.3	O foco de atenção	84
4.4	Relações figura - fundo	85
4.5	Equilíbrio e desequilíbrio	86
4.6	Elementos morfológicos	87
4.6.1	Grão	87
4.6.2	Massa ou mancha	88
4.6.3	Pontos	88
4.6.4	Linhas	88

4.6.5	Textura	90
4.6.6	Padrão	90
4.6.7	Cor	90
4.6.8	Configuração	91
4.7	Profundidade de campo	91
4.8	Movimento	92
4.9	Iluminação	93
4.10	Lei do agrupamento	96
4.11	Semelhança e contraste de conteúdos	97
4.12	Relação espaço - tempo	97
4.13	Processos de conotação fotográfica barthesianos	98
4.14	Distância	101
4.15	Sinalização	101
5	Os géneros fotojornalísticos	109
5.1	Fotografias de notícias	110
5.2	<i>Features</i>	114
5.3	Desporto	117
5.4	Retrato	121
5.5	Ilustrações fotográficas	125
5.6	Histórias em fotografias ou <i>picture stories</i>	127
5.7	Outros géneros	132
6	A ética das imagens no jornalismo impresso	135
6.1	A moral e a estética da imagem	139
6.2	As principais questões de debate ético e deontológico no campo das imagens de imprensa	140
6.3	A manipulação digital de fotografias	145
7	Bibliografia	151

Prólogo

O fotojornalismo é uma actividade singular que usa a fotografia como um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao Planeta. A fotografia jornalística mostra, revela, expõe, denuncia, opina. Dá informação e ajuda a credibilizar a informação textual. Pode ser usada em vários suportes, desde os jornais e revistas, às exposições e aos boletins de empresa. O domínio das linguagens, técnicas e equipamentos fotojornalísticos é, assim, uma mais-valia para qualquer profissional da comunicação.

Há vantagens em estudar fotojornalismo nas universidades e demais escolas onde se ensina comunicação. Em primeiro lugar, como se disse, dominar as linguagens, técnicas e equipamentos fotográficos permite a qualquer profissional da comunicação usar expressivamente a fotografia, num mundo em que crescentemente se lhes exige a capacidade de dominarem as técnicas e linguagens de diferentes meios (inclusivamente devido à concentração das empresas jornalísticas em grandes grupos multimediáticos). Em segundo lugar, 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 diferentes meios e contextos.

Este pequeno livro é, em consequência, dedicado a todos aqueles que desejam compreender e dominar os princípios básicos do fotojornalismo, profissão que há mais de um século tem fornecido à humanidade a capacidade de se rever a si mesma e de contemplar representações do mundo através de imagens chocantes, irónicas, denunciantes, empáticas ou simplesmente informativas. Em especial, é dedicado aos estudantes de jornalismo e comunicação, pois entre eles estão os jornalistas e fotojornalistas de amanhã.

É objectivo deste livro contribuir não só para valorizar o fotojornalismo na Academia mas também para compensar as lacunas existentes no panorama editorial em língua portuguesa. O fotojor-

nalismo ajuda a vender jornais e revistas, leva milhões de pessoas a exposições e fornece ao mundo foto-livros de qualidade, beleza, interesse e potencial informativo extraordinários. Pode-se, assim, classificar como injusto que uma actividade tão interessante, multifacetada e com tanto impacto como é o fotojornalismo não adquira um relevo correspondente, quer nas universidades, quer entre os editores.

O presente livro é uma obra de iniciação ao fotojornalismo para explorar, preferencialmente, com o auxílio de um professor. Tanto quanto possível é orientado para a prática. Em consequência, não se deve procurar aqui profundidade teórica. É também um livro mais orientado para a linguagem fotográfica do que para técnicas, equipamentos e trabalho laboratorial. A qualidade, performance e facilidade de utilização das modernas máquinas fotográficas e do software de tratamento de imagem torna mais importante conhecer e dominar as linguagens do que os equipamentos.

Acabo este prólogo como o iniciei: a compreensão da linguagem fotográfica e da sua aplicação no campo do fotojornalismo abre novas capacidades expressivas ao estudante de jornalismo e comunicação e dá-lhe um trunfo profissional. Se este livro contribuir para abrir novos caminhos aos futuros jornalistas e comunicólogos, então o esforço que conduziu à sua publicação terá valido a pena.

Jorge Pedro Sousa

Capítulo 1

O campo do fotojornalismo

Falar de fotojornalismo não é fácil. Por um lado, é difícil delimitar o campo. Por exemplo, será que todas as fotografias que são publicadas nos jornais e nas revistas são fotojornalismo? Será que um grande trabalho fotodocumental publicado em livro é fotojornalismo? Por outro lado, existem várias perspectivas sobre a história do fotojornalismo. Há autores que relevam determinados fotógrafos, fazendo das suas histórias do fotojornalismo um menu de biografias, mas também há autores que deixam para segundo plano as biografias dos fotógrafos, em benefício das correntes artísticas e ideológicas e dos condicionalismos sociais de cada época.

A quantidade de variedades fotográficas que se reclamam do fotojornalismo leva-me a considerar, de forma prática, as fotografias jornalísticas como sendo aquelas que possuem "valor jornalístico"¹ e que são usadas para transmitir informação útil em conjunto com o texto que lhes está associado.

O fotojornalismo é, na realidade, uma actividade sem fron-

¹ É difícil expressar o que é possuir "valor jornalístico", até porque cada órgão de comunicação social é um caso, pois possui critérios específicos de valorização da informação. Em termos comuns, pode-se, contudo, considerar que tem "valor jornalístico" o que tem valor como notícia, ou seja, o que tem "valor-notícia" à luz dos critérios de avaliação empregues consciente ou não conscientemente pelos jornalistas.

teiras claramente delimitadas. O termo pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projectos documentais, passando pelas ilustrações fotográficas e pelos *features* (as fotografias intemporais de situações peculiares com que o fotógrafo depara), entre outras. De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, **a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de uma forma lata, é informar.**

De uma forma ampla, o fotodocumentalismo pode reduzir-se ao fotojornalismo, uma vez que ambas as actividades usam, frequentemente, o mesmo suporte de difusão (a imprensa) e têm a mesma intenção básica (documentar a realidade, informar, usando fotografias). Porém, e em sentido restrito, por vezes distingue-se o fotojornalismo do fotodocumentalismo pela tipologia de trabalho. Um fotodocumentalista trabalha em termos de **projecto fotográfico**. Mas essa vantagem raramente é oferecida ao foto-repórter, que, quando chega diariamente ao seu local de trabalho, raramente sabe o que vai fotografar e em que condições o vai fazer. O brasileiro Sebastião Salgado seria, assim, um fotodocumentalista, alguém que quando parte para o terreno já estudou profundamente o tema que vai fotografar, alguém que conhece minimamente o que vai enfrentar e que pode desenvolver projectos fotográficos durante períodos dilatados de tempo. Um fotógrafo de uma agência noticiosa ou o de um jornal diário, à luz dessa distinção entre fotojornalismo e fotodocumentalismo, seria um fotojornalista, já que é diariamente confrontado com serviços inesperados e com serviços de pauta dos quais só toma conhecimento quando chega ao local de trabalho. Isto não pretende significar que o fotodocumentalismo não possa partir de um acontecimento circunscrito no tempo, mas a abordagem fotodocumental é diferente daquela que seria protagonizada por um fotojornalista: um fotodocumentalista procuraria fotografar a forma como esse acontecimento afecta as pessoas, mas um fotojornalista circunscreveria o seu trabalho à descrição/narração fotográfica do acontecimento em causa. Em todo o caso, fazer fotojornalismo ou fazer fotodocumentalismo é, no essencial, sinónimo de **contar uma história em imagens**, o

que exige sempre algum **estudo da situação e dos sujeitos nela intervenientes**, por mais superficial que esse estudo seja.

Há ainda um outro traço que pode distinguir o fotojornalismo do fotodocumentalismo. Geralmente, um fotojornalista fotografa assuntos de importância momentânea, assuntos da actualidade "quente". Já os temas fotodocumentalísticos são tendencialmente intemporais, abordando todos os assuntos que estejam relacionados com a vida à superfície da Terra e tenham significado para o Homem. Esta noção ampliou o leque de temas fotografáveis no campo do fotodocumentalismo, já que, nos tempos em que a actividade dava os primeiros passos, a ambição fotodocumental se direccionava unicamente para os temas estritamente humanos. A tradição do **fotodocumentalismo social**, aliás, permanece bem viva.

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. Por exemplo, a imagem não consegue mostrar conceitos abstractos, como o de "inflação". Pode-se sugerir o conceito, fotografando, por exemplo, etiquetas de preços. Mas, em todo o caso, o conceito que essa imagem procuraria transmitir só seria claramente entendido através de um texto complementar. As fotografias de uma guerra, se o texto não ancorar o seu significado, podem ser símbolos de qualquer guerra e não representações de um momento particular de uma guerra em particular.

Quando poderosas, as imagens fotográficas conseguem evocar o acontecimento representado (ou as pessoas) e a sua atmosfera. Uma imagem fotojornalística, para ter sucesso, geralmente

precisa de juntar a força noticiosa à força visual. Só assim consegue, no contexto da imprensa, juntar uma impressão de realidade a uma impressão de verdade. (Vilches, 1987: 19) Não obstante, é mais fácil dizê-lo do que fazê-lo. Os fotojornalistas necessitam de reunir **intuição** e **sentido de oportunidade** quer para determinarem se uma situação (ou um instante numa situação) é de potencial interesse fotojornalístico, quer para a avaliarem eticamente, quer ainda para a representarem fotograficamente. Por vezes, necessitam de explorar ângulos diferentes, especialmente quando cobrem acontecimentos de rotina. Mas subsiste uma certa sensação de que temas como as entrevistas colectivas já foram tratados de todas as formas possíveis e imagináveis.

Compor uma imagem no calor de determinadas situações também não é fácil. Os fotojornalistas trabalham com base numa linguagem de instantes, numa **linguagem do instante**, procurando condensar num ou em vários instantes, “congelados” nas imagens fotográficas, toda a essência de um acontecimento e o seu significado. Portanto, o foto-repórter tem de discernir a ocasião em que os elementos representativos que observa adquirem um posicionamento tal que permitirão ao observador atribuir claramente à mensagem fotográfica o sentido desejado pelo fotojornalista. Em princípio, o foto-repórter deverá ainda procurar evitar os elementos que possam distrair a atenção, bem como aqueles que são desnecessários ao bom entendimento da situação representada. É um pouco o que dizia Henri-Cartier Bresson quando falou do “instante decisivo”, o instante em que, no dizer de Lester (1991: 7), “(...) o assunto e os elementos composicionais formam uma união.” Pode ser um gesto ou uma expressão indicativa do carácter e da personalidade de um sujeito. Mas também pode ser um instante de uma acção ou o esgar do rosto que desvela a emoção de um sujeito. Ou pode ainda ser a altura em que os elementos do fundo, sem suplantarem o motivo, ajudam a compreender o que está em causa num acontecimento.

Haverá ainda a considerar que a mensagem fotojornalística funciona melhor quando a fotografia transmite **uma única ideia**

ou sensação: a pobreza, a calma, a velhice, a exclusão social, a tempestade, o pôr do sol, o insólito, o acidente, etc. Quando se procura, numa única imagem, transmitir várias ideias ou sensações ao mesmo tempo, o mais certo é gerar-se confusão visual e significante. O tema principal deve, assim, ser realçado. Para o efeito, há várias soluções linguístico-expressivas, como as seguintes: uso de uma pequena profundidade de campo, colocação do motivo contra um fundo neutro, aproveitamento do contraste cromático, captação da imagem em contrapicado, etc. O terceiro capítulo deste livro trata precisamente das formas de dar sentido à fotografia com recurso aos elementos que estão à disposição do fotógrafo.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 1 - Edi Engeler /Associated Press, Protestos contra Israel em Paris, Abril de 2002 (fotolegenda publicada no jornal Público de 7 de Abril de 2002). A finalidade primeira do fotojornalismo quotidiano é informar sobre assuntos da actualidade, juntando fotografia e texto.

O fotojornalista necessita de possuir um olhar selectivo, sentido de oportunidade e reflexos rápidos. Tem de ter um olhar selectivo porque tem de seleccionar um instante e um enquadramento capazes de representarem o que aconteceu. Tem de ser oportuno e rápido porque os instantes susceptíveis de representar um acontecimento ocorrem e desvanecem-se rapidamente.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 2 - Manuel Roberto / Público, Rituais de Portugal e Moçambique, Índico, Abril de 2002. Embora, num sentido lato, o fotodocumentalismo seja uma das vertentes do fotojornalismo, em sentido estrito pode estabelecer-se uma diferença: o fotodocumentalista trabalha com base em projectos fotográficos e frequentemente com temas intemporais, enquanto o fotojornalista trabalha sem preparação, obedecendo à pauta.

Neste projecto fotodocumental, são comparados rituais e costumes de Portugal e de Moçambique, evidenciando-se as semelhanças entre as culturas dos dois povos.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 3 - Paul Hanna / Reuters, Cimeira de Madrid da União Europeia, Maio de 2002. O fotojornalista necessita de captar os instantes em que as pessoas se mostram naturais.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 4 - Channi Anand / Associated Press. Mulheres choram as vítimas de um atentado na Cachemira indiana, Maio de 2002. A fotografia baseia-se numa linguagem do instante. Em casos como os representados nesta imagem, o fotojornalista tem de captar os momentos únicos em que as pessoas mostram a sua dor, através dos gestos e das expressões, garantindo, ao mesmo tempo, uma composição que evidencie o motivo principal e que permita ao leitor compreender melhor o acontecimento.

Repare-se também que é possível abordar fotojornalisticamente acontecimentos traumáticos e violentos sem recorrer a uma estética do horror.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 5 - Kay Niefield / EPA, Junho de 2002. O fotojornalista tem, normalmente, de fixar os gestos e expressões significativas das pessoas fotografadas.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 6 - Mário Marques / Público, Museu Abade de Baçal, Portugal. Em determinadas situações, em especial quando o elemento humano não está presente, a fotografia jornalística pode beneficiar com uma abordagem insólita do motivo ou um ângulo invulgar.

Capítulo 2

Um apontamento sobre a história do fotojornalismo

Nascida num ambiente positivista, a fotografia já foi encarada quase unicamente como o registo visual da verdade. Foi nesta condição que foi adoptada pela imprensa. Hoje, já se chegou à noção de que a fotografia pode representar e indiciar a realidade, mas não registá-la nem ser o seu espelho fiel (vd. Sousa, 1997).

Apesar do potencial informativo da fotografia, os editores de jornais resistiram durante bastante tempo a usar imagens fotográficas. Esses editores desvalorizavam a seriedade da informação fotográfica e também consideravam que as fotografias não se enquadravam nas convenções e na cultura jornalística dominante (Hicks, 1952).

Baynes (1971) sugere que o aparecimento do primeiro tablóide fotográfico, o *Daily Mirror*, em 1904, marca uma mudança conceptual: as fotografias deixaram de ser secundarizadas como ilustrações do texto para serem definidas como uma categoria de conteúdo tão importante como a componente escrita. Hicks (1952) vai mais longe e considera que essas mudanças, ao promoverem a competição na imprensa e o aumento das tiragens e da circulação, com os consequentes acréscimos de publicidade e lucro, trouxeram a competição fotojornalística e a necessidade de rapidez, que,

por sua vez, originaram a cobertura baseada numa única foto, exclusiva e em primeira mão —a doutrina do *scoop*. As mudanças nas convenções jornalísticas também fomentaram a investigação técnica em fotografia. A investigação levou ao aparecimento de máquinas menores e mais facilmente manuseáveis, lentes mais luminosas, filmes mais sensíveis e com maior grau de definição da imagem.

Para a solidificação da “doutrina do *scoop*” também contribuiu a utilização do *flash* de magnésio, cuja utilização nauseabunda, fumarenta e morosa não só impedia que rapidamente se tirasse outra foto como também afastava rapidamente as pessoas do fotógrafo. A convenção da foto única levou os fotógrafos a procurar conjugar numa única imagem os diversos elementos significativos de um acontecimento (a fotografia como *signo condensado*), de maneira a que fossem facilmente identificáveis e lidos (planos frontais, etc.). Para isso, também terá contribuído o facto de, no início do século XX, as imagens serem valorizadas mais pela nitidez e pela reprodutibilidade do que pelo seu valor noticioso intrínseco, conforme conta Hicks (1952).

Relata igualmente Hicks (1952) que, no início do século XX, quando o fotógrafo entrava num local para fotografar pessoas, estas paravam, arranjavam-se, olhavam para a câmara e posavam. Hoje, as pessoas procuram mostrar que estão no seu estado natural, pois as convenções fotojornalísticas actuais valorizam o espontâneo e o instantâneo. Isto mostra que as convenções actuais são diferentes das convenções vigentes na viragem do século XIX para o XX. Mas as pessoas aparentam dominar as convenções da sua época. Trata-se de uma questão de inserção histórico-cultural e de fotoliteracia.

A modificação de atitudes e ideias sobre a imprensa contribuiu para a emergência do moderno fotojornalismo na Alemanha dos anos vinte. A aparição de máquinas fotográficas como a Leica, mais pequenas e providas de objectivas luminosas, possibilitou a obtenção de imagens espontâneas e de fotografias de interiores sem iluminação artificial, o que permitiu a aparição da “fotografia

cândida” (*candid photography*). O valor noticioso sobrepôs-se, pela primeira vez, à nitidez e à reprodutibilidade enquanto principal critério de selecção.

Os livros que procuram integrar os neófitos no ofício de foto-repórter dão pistas para analisar a evolução e as rupturas das convenções profissionais e das rotinas. Os primeiros desses manuais, como o de Price (1932), o de Pouncey (1946) e o de Kinkaid (1936), advertem os fotojornalistas contra a composição formal das imagens que, segundo eles, era da esfera da arte e dos académicos. Apesar disso, Kinkaid (1936) aconselha regras de composição: motivo centrado, selecção do “importante” em cenários amplos, manutenção de uma impressão de ordem no primeiro plano, correcção do efeito de inclinação dos edifícios mais altos e manutenção da composição simples. Se exceptuarmos a ideia de que o motivo deve surgir sempre centrado, grande parte destas regras mantém-se na fotografia de notícias. De facto, os manuais mais recentes [Hoy (1986); Kobre (1980; 1991); Kerns (1980)] insistem em códigos de composição baseados nos seguintes pontos:

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

profundidades de campo, andar à volta do sujeito para que não haja elementos que pareçam sair-lhe do corpo nem fontes de luz indesejadas, etc.);

j) Preenchimento do enquadramento (para o que se aconselham técnicas como a aproximação ao sujeito ou o uso de objectivas *zoom*);

k) Recurso à "agressividade visual" dos grandes-planos e de outros planos de proximidade;

l) Inclusão, no enquadramento, de um espaço à frente de um objecto em movimento;

m) Fotografia de pessoas a 45 graus, em situações como as "colectivas", etc.

Os esquemas de abordagem de acontecimentos apresentados nos referidos manuais, passíveis de aplicação a incêndios, desastres de carros, "colectivas", temas sociais e a uma vasta gama de outras ocorrências, fomentam, igualmente, a manutenção de rotinas e convenções, embora, por outro lado, assegurem aos fotoperiodistas, sob a pressão do tempo, a rápida transformação de um acontecimento em fotonotícia e a manutenção de um fluxo regular e credível de foto-informação (em parte devido à aplicação constante do mesmo esquema noticioso). Nessa lógica, qualquer foto-reportagem, por exemplo, deve apresentar um plano geral para localizar a acção, vários planos médios para mostrar a acção, um ou dois grandes planos para dramatizar e emocionar, etc.

É interessante notar que determinadas práticas de manipulação de imagem, nomeadamente as possibilitadas pelos processos digitais, já se vão também inculcando nas convenções profissionais, como a acentuação do contraste figura-fundo e os reenquadramentos, conforme se expressa na obra colectiva *Le Photojournalisme* (1992).

Barnhurst (1994: 55) afirma que, seguindo as abordagens estandardizadas, os fotojornalistas podem, sem intenção, reiterar uma série de crenças sobre as pessoas. Ele dá o exemplo dos heróis, que actuam, e das vítimas, que se emocionam. Na verdade,

isto significa que, num determinado contexto histórico-cultural, as narrativas convencionais no (foto)jornalismo contribuem para que determinados acontecimentos sejam vistos como socialmente relevantes, em detrimento de outros. Em consequência, apenas determinados acontecimentos são promovidos à categoria de (foto)-notícias.

2.1 O nascimento do fotojornalismo moderno

De alguma maneira, pode situar-se na Alemanha o nascimento do fotojornalismo moderno. Após a Primeira Guerra, floresceram nesse país as artes, as letras e as ciências. Este ambiente repercutiu-se na imprensa. Assim, entre os anos vinte e os anos trinta do século XX, a Alemanha tornou-se o país com mais revistas ilustradas. Essas revistas tinham tiragens de mais de cinco milhões de exemplares para uma audiência estimada em 20 milhões de pessoas. (Lacayo e Russell, 1990) Posteriormente, influenciadas pelas ideias basilares das revistas ilustradas alemãs, fundar-se-iam, em França, no Reino Unido e nos Estados Unidos as revistas *Vu*, *Regards*, *Picture Post* e *Life*, entre várias outras publicações. Em Portugal, na mesma linha, surgiram o *Século Ilustrado* e a revista *Vida Mundial*. A mesma receita, aliás, foi usada com sucesso em todo o mundo.

A forma como se articulava o texto e a imagem nas revistas ilustradas alemãs dos anos vinte permite que se 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 cândida, os foto-ensaios e as foto-reportagens de várias fotos.

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

1. Aparição de novos *flashes* e comercialização das câmaras de 35mm, sobretudo da Leica e da *Ermanox*, equipadas com lentes mais luminosas e filmes mais sensíveis. Segundo Hicks (1952), a facilidade de manuseamento das câmaras de pequeno formato encorajou a prática do foto-ensaio e a obtenção de sequências;
2. Emergência de uma geração de foto-repórteres bem formados, expeditos e, nalguns casos, com nível social elevado, o que lhes franqueava muitas portas;
3. Atitude experimental e de colaboração intensa entre fotojornalistas, editores e proprietários das revistas ilustradas, promovendo o aparecimento e difusão da *candid photography* (a fotografia não posada e não protocolar) e do foto-ensaio. As revistas ofereciam um bom produto a preço módico;
4. Inspiração no interesse humano. Floresce a ideia de que ao público não interessam somente as actividades e os acontecimentos em que estão envolvidas figuras-públicas, mas também a vida das pessoas comuns. As revistas alemãs começam, assim, a integrar reportagens da vida quotidiana, com as quais se identificava uma larga faixa do público, ansioso por imagens;
5. Ambiente cultural e suporte económico.

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

Nos primeiros tempos do novo fotojornalismo, para se obter sucesso nas fotografias em interiores por vezes era necessário recorrer a placas de vidro, mais sensíveis, e proceder à revelação das placas em banhos especiais. A profundidade de campo também

era muito limitada, pelo que o cálculo das distâncias tinha de ser feito com grande precisão, o que dificultava a vida ao fotógrafo. Também era preciso usar tripé, incómodo e difícil de esconder. Raramente se conseguiam obter várias fotos de um mesmo tema, pelo que a foto que se obtinha devia “falar por si”. Assim, começa a insinuar-se, com força, no “fotojornalismo do instante”, a noção do que, mais tarde, Henri-Cartier Bresson classificará como “momento decisivo”.

A chegada de Hitler ao poder, em 1933, provocou o colapso do fotojornalismo alemão. Muitos dos fotojornalistas e editores, conotados com a esquerda, tiveram de fugir, exportando as concepções do fotojornalismo alemão, que espalham por vários países, entre os quais a França (*Vu*, etc.), o Reino Unido (*Picture Post*, etc.) e os Estados Unidos (*Life*, etc.). Essa geração, da qual fazem parte nomes quase míticos, como Robert Capa, iria, posteriormente, salientar-se na cobertura da Guerra Civil de Espanha e da Segunda Guerra Mundial.

Enquanto essas transformações se davam no fotojornalismo europeu, nos Estados Unidos o fotojornalismo afirmava-se como vector integrante da imprensa moderna. Porém, se no Velho Continente o fio condutor do fotojornalismo, nas revistas ilustradas, envereda pela fotografia de autor e pelo foto-ensaio, nos Estados Unidos é nos jornais diários que se dão mudanças importantes para o futuro da actividade. Estas mudanças, à semelhança do caso europeu, afectarão todo o mundo. Acrescente-se, todavia, que na América surgem também fotojornalistas que cultivam abordagens próprias do real, como Weegee. E que é também na América que se desenvolve o projecto fotodocumental *Farm Security Administration*, altura em que o fotodocumentalismo alicerça o seu afastamento da ideia de que serve apenas para testemunhar, quebrando amarras, rotinas e convenções.

É na década de trinta do século XX que o fotojornalismo vai integrar-se, de forma completa, nos jornais diários norte-americanos, de tal modo que, no fim da década, e em comparação com o seu início, o número de fotografias nos diários tinha aumentado

dois terços, atingindo a média de quase 38% da superfície em cada número. (Nerone e Barnhurst, 1995) Alguns jornais, como o *New York Evening Graphic*, usavam até fotomontagens obscenas para vender nos tempos de crise.

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

- a) Poder de atracção e popularidade das fotografias, suportados por uma cultura visual que se desenvolvia com o cinema;
- b) Práticas documentais, como as dos tempos da Depressão (lembre-se o *Farm Security Administration*) e as dos fotógrafos do compromisso social. Essas práticas provaram que o documentalismo tinha força e que as fotos podem ser usadas para fins sociais através da imprensa;
- c) Entendimento das imagens como factor de legibilidade e de acessibilidade aos textos, por parte do público e dos editores;
- d) Práticas de fotojornalismo de autor, em alguns casos nos próprios jornais diários;
- e) Mutações notórias no design dos jornais norte-americanos, entre 1920 e 1940, em inter-relação com a proliferação de fotografias e com o melhor aproveitamento destas (por exemplo, as fotos aumentam de tamanho nos jornais);
- f) Modificações na edição fotográfica, privilegiando-se a foto de acção e única;
- g) Percepções inovadoras do jornalismo, devido à introdução da telefoto, em 1935;
- h) Aumento (lento) do interesse dos fotógrafos pelo fotojornalismo; em 1945, os fotojornalistas americanos associam-se numa organização profissional, ganhando força, influência, poder de intervenção e *status*;
- i) Elevação definitiva do fotojornalismo à condição de sub-campo da imprensa, devido à cobertura fotojornalística da Guerra Civil de Espanha e da II Guerra Mundial;

j) Introdução de tecnologias inovadoras, como (1) câmaras menores, (2) teleobjectivas, (3) filme rápido e (4) *flashes* electrónicos.

Além desses factores, é de referir que a industrialização crescente da imprensa e a ânsia do lucro fizeram estender ao fotojornalismo o ideal da objectividade (Ledo Andión, 1988) face a um mundo em que os factos eram merecedores de desconfiança (Schudson, 1988).

2.2 O pós-guerra: a primeira "revolução" no fotojornalismo

No fotojornalismo, os conflitos do pós-guerra representaram um terreno fecundo, sobretudo no que respeita às agências. As agências fotográficas, a par dos serviços fotográficos das agências de notícias, foram crescendo em importância após a Segunda Guerra Mundial. Se, por um lado, a fotografia jornalística e documental encontrou novas e mais profundas formas de expressão, devido aos debates em curso e ao aparecimento de novos *autores*, por outro lado a rotinização e convencionalização do trabalho fotojornalístico originou uma certa banalização do produto fotojornalístico e a produção “em série” de fotos de *fait-divers*. Estas duas linhas de evolução contraditórias coexistiram até aos nossos dias, mas após a junção de uma terceira: a “foto ilustração”, nomeadamente a *foto glamour*, a *foto beautiful people*, e a *foto institucional*, que ganharam relevo na imprensa, sobretudo após os anos oitenta e noventa do século XX, época que marca o triunfo do design.

Os anos cinquenta do século XX foram uma época de ruptura das fronteiras temáticas e de desenvolvimento da foto-reportagem. A partir de meados dos anos cinquenta, nota-se uma importante evolução estética em alguns fotógrafos “da imprensa” - documentalistas ou fotojornalistas - que cada vez mais fazem confundir a

sua obra com a arte e a expressão. A nível técnico, é de salientar a disseminação do uso das máquinas de *reflex* directo.

Apesar das tentativas de ultrapassar as rotinas e convenções, o pós-guerra foi, ainda assim, um período em que se assiste a uma crescente industrialização e massificação da produção fotojornalística. A Reuters, por exemplo, inclui a foto nos seus serviços em 1946, juntando-se a agências como a Associated Press. O fotojornalismo de autor, criativo, como o da opção Magnum, protagoniza uma existência algo marginal.

A fundação de agências fotográficas e a inauguração de serviços fotográficos nas agências noticiosas foram dois dos factores que promoveram a transnacionalização da *foto-press* e o esbatimento das suas diferenças nacionais. Em alguns tipos de documentalismo e mesmo de fotojornalismo, porém, permanecerão vivas as ideias dos fotógrafos-autores.

Pelo final dos anos cinquenta do século XX, começaram a notar-se os primeiros sinais de crise nas revistas ilustradas, devido ao desvio dos investimentos publicitários para a televisão. A *Collier's* encerra em 1957; a *Picture Post* no ano seguinte. Quinze anos passarão e será a vez das gigantes *Look* e *Life*.

Entre as agências noticiosas com serviço de fotonotícia inicia-se, nos anos cinquenta, uma era de intensa competição, quer na cobertura dos assuntos, quer ao nível tecnológico: a United Press International (UPI), por exemplo, surgiu como um competidor de importância significativa da Associated Press.

Durante a Guerra Fria, os *news media* foram um dos palcos das lutas políticas e ideológicas. No Leste, as fotografias dos líderes são reproduzidas muito ampliadas enquanto os dirigentes caídos em desgraça são apagados das fotografias oficiais. Noutros casos, colocam-se pessoas nas fotos, como Estaline a falar com Lenine, pouco antes da morte deste. No Ocidente, entre vários casos conhecidos, em 1951 o senador Millard Tydings perde o lugar, provavelmente devido à difusão de uma fotografia truncada em que se via Tydings a conversar com o líder comunista americano, Earl Browder (é a ideia da objectividade, veracidade e re-

alismo da imagem fotográfica a funcionar para o senso comum); e um jornal tão “insuspeito” como o *The New York Times*, não se coibiu, a 5 de Outubro de 1969, de seleccionar de um álbum de David Douglas Duncan as fotografias em que Nixon surgia com as piores expressões. Do mesmo modo, o *Paris Match* publicou, em Junho de 1966, uma foto-reportagem com fotografias encenadas sobre o alegado regresso do nazismo à antiga República Federal da Alemanha.

Há outros pontos interessantes no que respeita aos cenários de desenvolvimento do fotojornalismo no pós-guerra e anos posteriores. Trata-se da expansão (a) da imprensa cor-de-rosa, (b) das revistas eróticas “de qualidade”, como a *Playboy* (1953), (c) da imprensa de escândalos e (d) das revistas ilustradas especializadas em moda, decoração, electrónica e fotografia, entre outros temas (que, em muitos casos, sobreviverão à concorrência com a televisão). A imprensa de escândalos e a imprensa cor-de-rosa vão fazer surgir, nos anos cinquenta, os *paparazzi*, fotógrafos especialistas na “caça às estrelas”, tornados tristemente célebres após a morte da Princesa Diana, que se servem dos mais variados expedientes para obter fotografias tão sensacionais quanto possível de gente famosa.

A aparição de todos esses tipos de imprensa constituiu um dos motivos para:

a) A disseminação e a banalização da foto-ilustração (sobretudo a nível do *glamour* e do *star system*, entendido de forma alargada, isto é, incluindo os políticos e o institucional), que veio a contaminar os jornais e revistas “de qualidade”;

b) O fomento do uso da teleobjectiva (que permite ao fotojornalista um maior afastamento da acção);

c) O recurso a técnicas de estúdio no fotojornalismo.

2.3 A segunda "revolução" no fotojornalismo

Pelos anos sessenta, a concorrência aumentou na comunicação social, acentuando os aspectos negativos das concepções do jornalismo sensacionalista de que ainda se notavam indícios. Tal facto terá provocado, gradualmente, o abandono da função sócio-integradora que os *media* historicamente possuíam, em privilégio da espectacularização e dramatização da informação. No fotojornalismo, esta mudança incrustou-se mais no privilégio dado à “captura do acontecimento sensacional” e na “industrialização” da actividade do que na reflexão sobre os temas, as novas tecnologias, as pessoas, os fotógrafos e os sujeitos representados.

Se nos anos cinquenta irrompeu a Guerra da Coreia, nos sessenta os EUA envolvem-se no Vietname. Nestes conflitos, o fotojornalismo vai ter um papel oposto ao que teve nos grandes conflitos anteriores. Com menos censura, algumas das fotos publicadas na imprensa ocidental, mormente na norte-americana, em conjunto com a TV, serviram para criar no Ocidente correntes de opinião contrárias à guerra. (Hallin, 1986) O mesmo se passou na guerra civil em Chipre, no Biafra e em vários outros pontos do globo. Nessas guerras, tal como em acidentes e em ocasiões dramáticas, o fotojornalismo tendeu a explorar os caminhos da sensibilidade, dirigindo-se, frequentemente, à emoção, e utilizando, amiúde, a foto-choque. (Ledo Andión, 1988)

É precisamente por altura da guerra do Vietname que se opera a segunda "revolução" no fotojornalismo. Os traços mais relevantes dessa "revolução" são os seguintes:

a) Revistas ilustradas, como a *Life* e a *Look*, desaparecem (a *Life* ressurgiria depois), provavelmente devido à diminuição do interesse do público e aos problemas económicos ligados quer ao aumento dos custos de produção e distribuição quer ao desvio dos investimentos publicitários para a TV. Falou-se do fim do fotojornalismo (Guerrin, 1988: 13), mas foi somente o fim de uma

época, já que as agências fotográficas e os serviços fotográficos de algumas agências noticiosas vão florescer, transformando-se em autênticas fábricas de fotografias. Além dos jornais, os novos clientes serão, sobretudo, as revistas semanais de informação geral, como a *Time* e a *Newsweek*. Estas últimas, inclusivamente, vão ceder à imagem parte da relevância que davam ao texto (Lacayo e Russell, 1990: 130), embora também venham a reduzir o número de fotógrafos contratados devido aos prejuízos e à necessidade de poupança (Guerrin, 1988: 117). Por volta dos finais dos anos setenta, estas revistas começaram a publicar com mais regularidade fotografias a cores, devido à instalação de tecnologia que permitia a impressão colorida com rapidez. As grandes empresas começam também a ilustrar os seus relatórios com fotografias, o que ampliou o mercado à disposição dos fotógrafos;

b) Dá-se uma reacção, especialmente francesa, mas globalmente europeia, contra o domínio norte-americano no fotojornalismo. Fundam-se agências como a Sygma, cujo objectivo era fazer um fotojornalismo francês à francesa. Com a consolidação gradual das agências europeias, em parte a bolsa internacional de imagens para a imprensa deixa os EUA para se fixar em Paris. As agências fotográficas emergentes especializam-se, em muitos casos, na produção para revistas (especialmente a Sygma), deixando para as secções fotográficas das grandes agências noticiosas a tarefa de fornecer os jornais, principalmente os diários;

c) A Guerra do Vietname, de “livre acesso”, talvez a última ocasião de glória do fotojornalismo, faz nascer vocações. Neste período, nos Estados Unidos, os fotojornalistas ascendem de dez mil a vinte mil e a Europa assiste a um fenómeno semelhante (Guerrin, 1988: 112);

d) Os militares, sentindo a importância que o fotojornalismo teve na sensibilização do público americano contra a Guerra do Vietname, vão, doravante, estar mais atentos às movimentações dos foto-repórteres. Enquanto alguns fotojornalistas, especial-

mente através das agências, procuram formas de ludibriar os militares, outros acomodam-se à situação. Assim, após o Vietname, a imprensa tendeu a deixar de seguir os processos globais dos conflitos bélicos, em privilégio de umas tantas imagens-choque (Ledo Andión, 1988);

e) Assiste-se ao início de uma forte segmentação dos mercados da comunicação social e ao aumento da atenção que é dada ao design gráfico na imprensa, tendências mais notórias já nos anos oitenta. Todavia, apesar da segmentação dos mercados, a maior parte da oferta no campo da *foto-press* é relativamente homogénea, devido à industrialização que se verificou (e verifica) na produção fotojornalística, principalmente devido ao domínio produtivo das agências noticiosas com secção de fotografia;

f) Também pelos anos oitenta, o controle sobre os fotojornalistas estende-se a outros domínios que não a guerra, como a política, através da criação de mecanismos como, entre outros, (1) o impedimento a fotografar certos eventos ou partes de eventos, (2) a acreditação, (3) a “sessão para os fotógrafos” (*photo opportunities*), a prática das “fotos de família” nos grandes eventos (o que permite aos políticos não serem surpreendidos nas situações “impróprias” em que lhes cai a máscara do poder) e (4) o controle sobre o equipamento (por vezes, os assessores de imprensa chegam a ordenar quais as distâncias focais de objectivas que podem ser usadas para retratar os políticos);

g) Aumenta a prática da aquisição de fotos tiradas por amadores, que depois são difundidas por agências ou outros órgãos de comunicação social; aumenta também a prática do *rafler* (levar tudo para que nada reste para a concorrência);

h) A fotografia entra em força nos museus e no mercado da arte, mas também no ensino superior;

i) Aumenta o interesse pelo estudo teórico da fotografia, o que se reflecte na edição de livros sobre fotografia;

j) Dos anos sessenta aos oitenta, chega-se à dominação da “comoção sensível” sobre a “percepção sensível” (Ledo Andi3n, 1988: 75). Amplia-se o universo do mostrável, com o argumento da democratiza33o do olhar, devassa-se a vida privada e nivelam-se os gostos pelo “popular”. A foto-ilustra33o de impacto (nem que seja por mostrar corpos e rostos belos e famosos), a da informa33o m3nima, ganha à foto-choque e domina a imprensa, modificando crit3rios de noticiabilidade e conven33es profissionais;

k) Agudiza-se a influ3ncia da televis3o sobre o fotojornalismo, por exemplo no uso da cor (Lacayo e Russell, 1990: 130);

l) A partir dos anos setenta, come3a a evidenciar-se uma produ33o fotojornal3stica de fei33es industriais, que leva à diminui33o do *freelancing*, à estabiliza33o dos *staffs* de fotojornalistas nas empresas e à conseq3ente maior convencionaliza33o e rotiniza33o do fotojornalismo: o mais insignificante dos acontecimentos ou de outros eventos 3 coberto por uma mir3ade de fot3grafos, que enfatizam uma ret3rica da actualidade suscept3vel de criar - como diz Vir3lio (1994) - ansiedade sobre o presente; talvez por isso, como sugere Serge Le Peron (cit. por Ledo Andi3n, 1988: 47), as fotos publicadas nos meios de comunica33o tendem para o estere3tipo: o esquerdista, o pol3tico, o delinq3ente, o manifestante, etc.

Pelos anos oitenta do s3culo XX, o dom3nio das c3maras 3 planet3rio. Levantam-se, com mais acutil3ncia, os problemas do direito à privacidade. Cresce a dificuldade de defini33o das fronteiras do fotojornalismo, devido à invas3o dos jornais por g3neros fotogr3ficos e por temas que antes eram tratados como marginais (Sousa, 2000).

Na nossa 3poca, h3 tamb3m sinais contradit3rios sobre os li-

mites espaciais do fotojornalismo. Os fotojornalistas conquistaram o acesso aos tribunais, mas foram banidos ou controlados no Afeganistão, em Granada (de cuja invasão não houve nos *media* imagens negativas), no Panamá, no Golfo, na Palestina ocupada, nas *townships* negras da África do Sul, em Tiananmen e em muitos outros lugares.

A concorrência entre as grandes agências noticiosas - AFP, AP e Reuters - deu um novo sentido à batalha tecnológica que veio a permitir a melhoria significativa das condições de transmissão e edição de imagem, especialmente devido às tecnologias digitais. Todavia, não se notou uma alteração substancial dos padrões de qualidade do acto fotográfico, pois o fotojornalismo tradicional das agências noticiosas permaneceu pouco criativo. Os fotojornalistas de agência pouco mais são do que “funcionários da imagem”, escravos da “actualidade a quente”, que não escolhem os seus temas e aos quais, regra geral, apenas é encomendada uma foto –frequentemente de qualidade geral pouco primorosa- por assunto (vd. Sousa, 1997).

É ainda pelos anos oitenta que os fotógrafos vão começar a usar generalizadamente o computador para reenquadrar as fotos, escurecê-las ou clareá-las, mudar-lhes a relação tonal e até retocá-las. A imagem totalmente ficcional tornou-se mais fácil e rápida de criar (Sousa, 2000).

Por sua vez, o fotodocumentalismo actual, sem abandonar, por vezes, a acção consciente no meio social, o ponto de vista ou o realismo fotográfico, promove diferentes linhas de actuação, leituras diferenciadas do real, enquanto a grande tradição humanista do documentalismo tende menos para a polissemia no que toca a processos de geração de sentido.

Parte dos documentalistas actuais não perseguem, portanto, a ilusão de uma verdade universal no processo de atribuição de sentido, antes promovem no observador a necessidade de, questionando, chegar à “sua verdade”, a uma “verdade subjectiva”, o mesmo é dizer, a uma visão do mundo. A compreensão contextual dos acontecimentos leva, assim, a procedimentos assumidos,

como os da encenação ficcional-interpretativa, como numa célebre fotografia de Karen Korr onde se procura criticar o capitalismo, na qual se vê um corvo sobre uma caveira colocada sob um pano preto com moedas num cenário institucional clássico. Ou numa fotografia de Miguel Rio Branco onde dois queijos galegos evocam os seios femininos, ligando a feminilidade à Galiza.

2.4 A terceira "revolução" no fotojornalismo

No fotojornalismo as mudanças sucedem-se a um ritmo vertiginoso. Assim, cada vez menos anos medeiam entre as “revoluções” na actividade. A exemplificá-lo, podemos situar no início dos anos noventa uma nova vaga transformadora no domínio fotojornalístico.

A terceira "revolução" fotojornalística liga-se, sobretudo, aos seguintes factores:

a) As possibilidades da manipulação e geração computacional de imagens levantam problemas nunca antes colocados à actividade, no âmbito da sua relação com o real;

b) A transmissão digital de telefotos por satélite e telemóveis aumenta a pressão do tempo a que os fotojornalistas estão sujeitos, tornando-se o acto fotográfico menos passível de planeamento e de pré-visualização;

c) Se novas portas se abrem aos fotojornalistas, como as portas dos tribunais, também existem novas tentativas de controle sobre a movimentação dos (foto)jornalistas, especialmente em cenários bélicos ou conflituosos. As estratégias militares são programadas a pensar nas imagens;

d) As novas tendências gráficas seguidas por grande parte dos jornais consagram condições de legibilidade e apelo à leitura, pelo que muitas das fotografias inseridas tendem a assumir essencialmente um carácter ilustrativo;

e) Assiste-se a uma industrialização crescente da produção rotineira de fotografia jornalística, centrada no imediato e não no desenvolvimento global dos assuntos, nos processos - mais ou menos lentos - de investigação, embora, por contraste, o fotojornalismo de autor, na linha da Magnum, sobretudo no campo documentalístico, ganhe adeptos e prestígio. A produção de fotografia jornalística de autor orienta-se, sobretudo, para a satisfação das necessidades editoriais dos *quality papers* e para a edição de livros e realização de exposições. Alguma fotografia de autor (e não só) encontra-se também disponível na Internet, mostrando que a Rede poderá transformar-se numa espécie de redacção livre e mundial no futuro);

f) Alguma imprensa, com destaque para os *supermarket tabloids*, transportou dos *reality shows* da televisão para os jornais e revistas a reconstrução ficcional dos acontecimentos, recorrendo à fotografia (ao fotojornalismo?);

g) A foto-choque continua a perder lugar em privilégio do *glamour*, da foto-ilustração, do institucional, dos *features* e dos *fait-divers*;

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

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

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

k) Exige-se flexibilidade e polivalência aos jornalistas em geral (capacidade de expressão em diferentes meios de comunicação), o que retira especificidade ao fotojornalismo;

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

m) As agências fotográficas francesas foram compradas por empresas de bancos de imagem (a Corbis comprou a Sygma), por grandes oligopólios dos *media* (a Gamma foi comprada pelo grupo Hachette-Fillipacchi) e por particulares interessados em investir nos *media* (a Sipa caiu nas mãos de Pierre Fabre, um dos grandes da indústria farmacêutica e cosmética). Muitos fotojornalistas foram despedidos (consequência última de tanta intransigência nas questões laborais) e o arquivo fotográfico passou a ser tanto ou mais valorizado do que a produção quotidiana.

Esses factores levaram a que, na actualidade, persistam os debates sobre as ameaças à profissão, a ética e deontologia do fotojornalismo e o controlo do fotojornalista sobre o seu trabalho, em torno, essencialmente, de quatro pontos:

1. Direitos de autor e reserva de soberania da autoria, o que passa pelo direito à criatividade, à inovação e à originalidade, pelo direito à assinatura e pelo direito e imperativo ético-deontológico do controle dos autores sobre a edição de imagens fotojornalísticas;
2. Conduta e invasão da privacidade
3. Problemas da implementação de tecnologias de alteração (e geração) computacional de imagens bem como de novas tecnologias para a sua transmissão e difusão, que obrigam os fotojornalistas a um treino constante sob *stress*;

4. Problemas relacionados com a hipotética influência da televisão sobre o fotojornalismo (legibilidade, acção, ritmo, estandardização, “grafismo”, etc.).

Fotógrafos como o brasileiro Sebastião Salgado estão, entretanto, a salientar-se devido à sua presença no campo oposto ao do reino da foto vulgar. Da mesma maneira, desde os anos setenta e oitenta que pequenas agências de fotógrafos, mais do que de fotografias, isto é, agências que consagram o fotojornalismo de autor e de projecto de duração indefinida, têm seguido o modelo aberto pela Magnum, agência a que Salgado já pertenceu. São os casos das americanas Contact e JB Pictures e da francesa Vu. Elas contribuem, junto com jornais e revistas “de qualidade”, para ampliar o mundo da fotografia jornalística e para romper as rotinas e os critérios de noticiabilidade dominantes no fotojornalismo, como a velocidade, a actualidade ou a acção. Algumas revistas e jornais “de qualidade” têm recorrido a esse fotojornalismo de autor e de qualidade.

Apesar das tensões, é provável que o mercado da imagem fotográfica se alargue e se continue a diversificar: continuam a surgir novas publicações, frequentemente especializadas. Mesmo nos jornais electrónicos e interactivos, nos quais algumas imagens já são pequenos filmes vídeo e não imagens fixas, as fotos continuam (ainda?) a ter lugar.

2.5 A força da história

O fluir histórico do fotojornalismo trouxe a actividade ao ponto em que está hoje. A história aparenta ser, portanto, uma força relevante na conformação dos conteúdos fotojornalísticos. Não será, todavia, o único. Há que contar com a conjugação de outros factores, como a acção pessoal dos fotógrafos e as condicionantes sociais, ideológicas e culturais que se fazem sentir em cada momento (Sousa, 1997). De qualquer modo, é visível que o fotojornalismo actual é estrangido nos temas, nos conteúdos e nas

formas por convenções e rotinas que se foram estabelecendo ao longo do tempo, embora por vezes se detectem fugas a essas convenções, mercê, sobretudo, da acção pessoal de certos fotógrafos. Conhecer minimamente a história do fotojornalismo corresponderá, portanto, à posse de um conhecimento mais profundo e mais contextualizado do actual momento fotojornalístico, complexo e problemático na sua multiplicidade e rápida mutabilidade.

Sob outro prisma, a televisão e, actualmente, os meios multimédia, reduziram, provavelmente, a autoridade social do fotojornalismo em matéria de representação e figuração visual do mundo. Por isso, importa ao fotojornalismo encontrar novos usos sociais e novas funções, que reconheçam o que, com o tempo, se tornou evidente: a dimensão ficcional e construtora social da realidade que a intervenção fotográfica aporta.

As inovações tecnológicas foram provocando, por vezes conflituosamente, a necessidade de readaptação constante dos fotojornalistas a novos modelos e convenções, a novas rotinas produtivas, a novas tácticas e estratégias profissionais de colheita, processamento, selecção, edição e distribuição de foto-informação. Actualmente, a fotografia digital e os meios de geração e manipulação computacional de imagem estão a provocar, novamente, esse tipo de efeitos. Os fotojornalistas começam a questionar a natureza da fotografia enquanto documento, devido à sua maior formação, à acção do meio académico e à própria constatação das mudanças. Novos padrões éticos e novas responsabilidades estão a acompanhar essa revisão nos pontos de vista. Em suma, com os debates em curso, os fotojornalistas parecem estar a traçar as novas fronteiras delimitadoras e definidoras do seu estatuto e do estatuto do seu trabalho no seio das organizações noticiosas, nesta nova idade mediática cuja chegada foi anunciada a partir dos anos oitenta.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 7 - Timothy O'Sullivan, General Grant, 1864. Durante

grande parte do século passado, a maior parte das fotografias era passada a desenho nos jornais.

Fotografia não inserida por motivos legais

Figs. 8 - Riis, Beco dos Bandidos, Nova Iorque, 1888. Com Riis a fotografia tornou-se uma arma denunciante, capaz de chamar a atenção para os problemas sociais.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 9 - Lewis Hine, Trabalho infantil numa fição de algodão, Estados Unidos, 1908. Hine sucede a Riis como um dos grandes precursores da fotografia de compromisso social.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 10 - Erich Solomon, Recepção no Ministério dos Negócios Estrangeiros, Paris, 1931. Esta é, talvez, a fotografia mais famosa de Solomon. Os fotógrafos não eram admitidos no evento, mas o ministro dos Negócios Estrangeiros francês apostou com o seu chefe do protocolo que Solomon iria estar lá. E efectivamente esteve. A fotografia representa o instante em que o governante avista Solomon e exclama: "Le voilà! Le Roi des indiscrets!".

Solomon é considerado um dos progenitores do fotojornalismo moderno, devido à introdução da fotografia cândida: o fotógrafo procura descobrir os instantes em que as figuras públicas baixam as suas defesas para as fotografar descontraidamente. A fotografia posada cedia lugar à fotografia viva.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 11 - Henri-Cartier Bresson, Kashmir, 1948. Bresson, considerado por alguns o melhor fotojornalista de todos os tempos, transportou para a fotografia a intenção surrealista, a organização geométrica do espaço e o rigor formal, factores congregáveis na máxima do "instante decisivo", da sua autoria. Foi também um dos grandes responsáveis pela promoção e expressão da autoria no fotojornalismo, sendo um dos fundadores da Agência Magnum.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 12 - Robert Capa, Morte de Um Soldado Republicano, Espanha, 1936. Robert Capa, provavelmente o mais celebrado e mitificado fotógrafo de guerra de todos os tempos, escolhia sempre a proximidade da acção para fotografar. A Guerra Civil de Espanha foi o seu primeiro palco. Foi um dos fundadores da mítica Agência Magnum.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 13 - Weegee, Acidente em Nova Iorque, cerca de 1938. Weegee destacou-se pela sua cobertura sistemática da vida nocturna em Nova Iorque entre os anos trinta e cinquenta: os crimes, os acontecimentos bizarros, os bares, a “fauna” nocturna e os acidentes foram alguns dos temas para onde apontou a sua objectiva. E se conseguia fotografar gangsters famosos que queriam ver aumentada a sua fama deixando-se fotografar em exclusivo por Weegee, não é menos certo que este fotógrafo manifestou sempre uma grande preocupação e respeito pelas vítimas e pelo contexto das situações.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 14 - Dorothea Lange, Mãe Migrante, Califórnia, 1938. Esta é uma das muitas fotografias de tocante conteúdo humano do primeiro grande projecto fotodocumental da história, o Farm Security Administration, que procurava documentar a recuperação económica da América profunda, durante a implementação das políticas do New Deal do Presidente Roosevelt.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 15 - Robert Frank, foto da série As Linhas da Minha Mão, Londres, 1952. Frank revolucionou toda a fotografia, incluindo o fotojornalismo, ao renunciar à objectividade no olhar e ao centrar-se nos instantes, nas pessoas e nas coisas banais e aparentemente sem significado.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 16 - Eddie Adams, Execução de um suspeito vietcong, Vietname, 1968. Sem censura, a Guerra do Vietname relançou o fotojornalismo - a televisão ainda não tinha a mobilidade que possuía um fotógrafo com a sua câmara.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 17 - Sebastião Salgado, Mina de Ouro da Serra Pelada, Brasil, 1986. O brasileiro Sebastião Salgado recuperou para o fotodocumentalismo a tradição dos grandes fotógrafos humanistas e o preto e branco. Mas o fotodocumentalismo tem-se aberto a outras formas de representar e interpretar a realidade, algumas delas totalmente encenadas, como na segunda foto, da autoria de Karen Korr (Os Princípios da Economia Política).

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 18 - Eric Fefenberg, Agência EPA, Guerrilheiros Sudaneses, Sudão, 1998. O fotojornalismo de agência dá-nos a oportunidade de assistir ao quotidiano do mundo, representado fotograficamente em milhares de páginas de jornais, revistas e ciberjornais.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 19 - Acidente durante festival aéreo, Ucrânia, 17 de Julho de 2002. Imagem Associated Press/NTV, difundida via APTN. No futuro o ofício de foto-repórter e de repórter de televisão poderão convergir para o ofício único de repórter de imagem. As tecnologias digitais permitem com facilidade a um único repórter de imagem fornecer ao mesmo tempo as televisões com imagens animadas e os jornais e as revistas com imagens fixas de definição razoável (fotografia extraída do jornal Público, 28 de Julho de 2002).

Capítulo 3

Fotografar

Fotografia significa "escrever (grafia) com a luz (foto)". Uma máquina fotográfica permite a "escrita com a luz". A **fotografia tradicional (analógica)** é possível devido aos fenómenos decorrentes do **comportamento da luz numa câmara escura** e da **fotosensibilidade** de alguns materiais, ou seja, da propriedade que alguns materiais apresentam de se alterar por **exposição** à luz, tal como acontece com a pele, que escurece quando é exposta à luz.

O princípio da câmara escura é simples de explicar. Os raios luminosos que entram por um orifício estreito de uma câmara escura projectam, na parte oposta, a imagem dos objectos exteriores, um pouco à semelhança do que acontece no nosso olho¹. Esta descoberta, que já tem milénios, foi uma das que permitiu aos pesquisadores do século XIX inventarem a fotografia.

O princípio da fotossensibilidade dos materiais também se explica facilmente com uma analogia. Depois de uns dias de praia, fica no corpo a marca do biquini. A máquina fotográfica, devidamente apetrechada com filme ou um dispositivo digital de armazenagem de informação, tem uma capacidade similar.

¹ No nosso olho, os fotões (partículas de luz) entram pelos olhos e vão bater nas células da retina. Estas, conforme a maior ou menor concentração de fotões, emitem para o cérebro a sensação respectiva. A imagem é memorizada no cérebro.

As câmaras fotográficas, vulgarmente designadas máquinas fotográficas, são o instrumento com que se obtêm as fotografias. Elas não passam de uma câmara escura, tal como o local onde o fotógrafo faz provas e ampliações. No fundo, são um quarto escuro em miniatura, embora possuam várias particularidades que as diferenciam.

Na câmara fotográfica analógica, os raios luminosos projectam a imagem sobre um filme. Os materiais que estão à superfície do filme são sensíveis à luz e alteram-se em função da luz a que são expostos. Forma-se, assim, uma **imagem latente**, normalmente em **negativo, análoga** àquela que lhe deu origem (por isso se fala de fotografia analógica). O negativo, depois de revelado e fixado, pode ser reproduzido em **positivo** quantas vezes se desejar.

Explique-se melhor. O material fotossensível mais comum nos filmes é uma emulsão de sais de prata distribuídos por uma massa gelatinosa. Nos pontos em que a luz incide ficam **grãos de prata**, enquanto que nos pontos em que a luz não incide fica apenas a gelatina transparente. Ora, como os pontos em que a imagem é luminosa ficam mais escuros (a prata não deixa passar a luz), enquanto que os pontos em que a imagem é mais escura deixam passar a luz (os sais de prata não alterados são dissolvidos e removidos durante a revelação), é necessário inverter-se o processo para se obter uma imagem parecida com o original. Em primeiro lugar obtém-se o **negativo** e só com a exposição deste à luz é possível obter o(s) **positivo(s)**.

Quando não há uma dosagem correcta da luz que atinge o filme, podem ocorrer fenómenos de **subexposição** (negativo excessivamente claro, positivo demasiado escuro) ou **sobre-exposição** (o inverso).

A **fotografia digital** obedece igualmente ao princípio da câmara escura, mas a informação (a imagem), em vez de ser armazenada num filme é guardada electromagneticamente sob a forma de um código binário de zeros e uns. Ou seja, numa máquina digital, a luz, em vez de dar origem a uma imagem analógica,

é transformada, por acção de um transdutor, num código digital. A informação é armazenada digitalmente e não analogicamente, como nos filmes.

As máquinas digitais mais usadas em fotojornalismo podem controlar-se como as máquinas analógicas. Portanto, os princípios de utilização das máquinas fotográficas (velocidades, aberturas...), de composição de imagem, de utilização expressiva da profundidade de campo e das velocidades de obturação, etc. são idênticos quer se trate de fotografia digital quer se trate de fotografia analógica.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 20 - Esquema da formação de imagens na retina e na câmara escura. Como se observa, os processos apresentam semelhanças.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 21 - Esquema do processo negativo - positivo.

• **Máquinas reflex analógicas de 35 mm e objectivas intermutáveis**

Quando trabalham com meios analógicos, os fotojornalistas usualmente utilizam as **máquinas de reflex directo de 35 mm e de objectivas intermutáveis**. Estas máquinas têm a designação **reflex** porque possuem um jogo de espelhos, chamado **pentaprisma**, que reflecte a luz que penetra pela objectiva e a envia para o visor. Assim, o fotógrafo observa no visor praticamente a mesma imagem que vai ser impressa no filme, ao contrário do que sucede nas máquinas não reflex, sujeitas ao **erro de paralaxe** (aquilo que se vê no visor não corresponde àquilo que a objectiva está a captar). Têm ainda a designação "de 35 mm" porque

usam filme formato 135, mais conhecido por filme de 35 mm. Finalmente, chamam-se de objectivas intermutáveis porque se podem trocar as **objectivas** que são acopladas ao **corpo** da máquina. Mais raramente, os fotojornalistas recorrem a **câmaras de médio formato** e de **grande formato**, que possibilitam fotografias de melhor definição (os negativos são maiores), e às **máquinas não reflex de 35mm**, quase todas elas **compactas** (corpo e objectiva fundem-se numa única peça).

O **diafragma** é o orifício por onde a luz penetra na máquina. Nas máquinas usadas pelos fotojornalistas normalmente a **abertura do diafragma** é regulável, pois o diafragma beneficia de um sistema de lâminas que se movem até deixar no centro um orifício do diâmetro desejado.

A abertura do diafragma é controlada pelo **anel dos diafragmas** e dita a **quantidade de luz** que entra na máquina e sensibiliza o filme num determinado momento. Um anel suplementar, geralmente colocado junto ao anel da sensibilidade ou velocidade do filme, permite também aumentar ou diminuir ligeiramente a abertura do diafragma.

O **obturador** é o dispositivo que permite ao fotógrafo fotografar a uma determinada velocidade, ou seja, seleccionar o **tempo** durante o qual a luz sensibiliza o filme. A velocidade é controlada pelo **anel das velocidades**.

O fotojornalista precisa de controlar **ao mesmo tempo a quantidade da luz** incidente no filme e o **tempo** durante a qual a luz incide no filme, para garantir uma **exposição** correcta do assunto e a utilização expressiva dos elementos da linguagem fotográfica. A quantidade de luz incidente controla-se, como vimos, usando o **anel dos diafragmas**. O tempo durante o qual a luz sensibiliza o filme controla-se, como vimos, usando o **anel das velocidades**. A utilização de uma velocidade rápida (por exemplo, mil, ou seja, 1/1000 segundos) usualmente exige um diafragma aberto (por exemplo, f: 2). A utilização de uma velocidade lenta (por exemplo, 2, ou seja, 1/2 segundo) geralmente exige um diafragma fechado (por exemplo, f: 22). Porém, a utilização de

velocidades lentas pode tornar o movimento escorrido e aumenta as probabilidades de a fotografia ficar tremida. A utilização de velocidades elevadas geralmente trava o movimento. O recurso a grandes aberturas de diafragma diminui a profundidade de campo. As pequenas aberturas do diafragma aumentam a profundidade de campo. Por isso, é difícil para um fotógrafo obter, por exemplo, uma fotografia com pequena profundidade de campo e movimento escorrido e a grande distância do motivo num dia de muito sol, a não ser que as condições de luminosidade e a sensibilidade do filme o permitam. A fotografia analógica (e mesmo a digital) tem várias condicionantes técnicas.

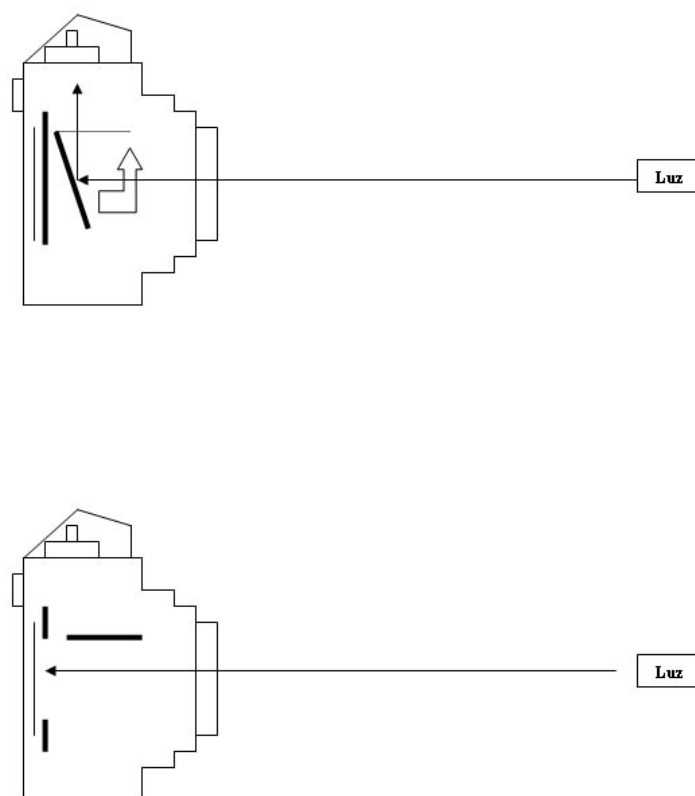


Fig. 22 - Numa máquina reflex, antes do disparo a luz é re-

flectida pelo espelho e, posteriormente, pelo pentaprisma, chegando ao visor. Por isso, a imagem que se observa no visor corresponde à imagem captada pela objectiva. Quando se dispara, pressionando-se o obturador, o espelho levanta, a cortina que protege o filme abre durante o tempo determinado (isto é, em função da velocidade de obturação seleccionada) e a luz sensibiliza o filme.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 23 - Esquema de uma máquina reflex vista de cima.



Fig. 24 - Abertura do diafragma e variação dos valores f.

• Máquinas digitais

Como vimos, a grande diferença entre uma câmara digital e uma analógica é o facto de a informação ser armazenada sob a forma de um código digital, na primeira, e num filme com uma emulsão fotossensível, na segunda.

Na máquina digital o filme é substituído por um semiconductor de silício designado **CCD** (Charge-Coupled Devices). O visor é um ecrã CCD.

O CCD é composto por milhares de elementos fotossensíveis separados, os **pixels**, organizados numa grelha. A luz atravessa a objectiva, passa pelos **filtros de cores** (dispositivo destinado à obtenção de imagens coloridas) e bate no CCD. Este converte a

luz em electricidade, funcionando como um transdutor fotelétrico. A intensidade da carga eléctrica emanada de cada pixel do CCD varia em função da intensidade da luz que neles bate, à semelhança do que ocorre na fotografia analógica, em que cada sal de prata se altera em função da luz a que é exposto, formando um grão de prata. Sempre que se pressiona o disparador de uma câmara digital, o CCD passa a informação de cada pixel para um conversor analógico-digital que codifica num código digital os dados que lhe chegam sob a forma de impulsos eléctricos (nas máquinas analógicas corresponderia ao abrir e fechar da cortina do obturador). Esses dados, já em formato digital, são armazenados na memória RAM, para posterior descarregamento, ou numa memória *flashcard*.

Há dois tipos de CCD's: os lineares e os de rede. Os lineares capturam a imagem linha a linha, sendo mais lentos do que os de rede, que capturam a imagem de uma só vez. Por isso, quase todas as máquinas fotográficas digitais de uso comum têm CCD's de rede.

A definição da imagem depende do número de pixels. Quanto maior for este, maior é a definição da imagem. O problema é que quanto maior é a definição de uma imagem, mais memória ela ocupa. Por isso, muitas vezes é preciso abdicar da melhor definição para se poderem gravar mais imagens.

Os teóricos da fotografia têm apresentado uma objecção interessante à disseminação acrítica da fotografia digital no campo do fotojornalismo. O que acontece é que agora o fotojornalista tende a mandar para arquivo apenas uma imagem de cada assunto coberto (muitas imagens ocupam muita memória), quando anteriormente era armazenado o conjunto de negativos. Assim, de alguma maneira é a nossa própria memória histórica que se desvanece.

Um outro problema inicial da fotografia digital é, na actualidade, quase irrelevante. Trata-se da definição das imagens. Os processos fotográficos analógicos permitiam a obtenção de imagens de melhor definição e qualidade, mas o constante aumento do número de pixels nos CCD's tem contribuído para atenuar ou

mesmo eliminar esse problema. De qualquer maneira, a definição de imagem da maioria das máquinas digitais, em número de pixels, ainda anda longe da definição de imagem proporcionada pelos métodos analógicos.

• Objectivas

As máquinas fotográficas são constituídas por um **corpo** e por uma **objectiva**. As objectivas são normalmente identificadas pela **luminosidade** e pela *distância focal*. A luminosidade é a relação entre a abertura máxima e a distância focal. Quanto menor for o valor do quociente maior é a luminosidade da objectiva e, em princípio, melhor é a sua qualidade. Por exemplo, uma objectiva cujo índice de luminosidade seja 1:1 é melhor do que uma 1:2 e esta é melhor do que uma 1:3.5.

A **distância focal** é a distância entre o centro da objectiva e o plano focal, que nas máquinas analógicas coincide com o filme, quando a objectiva está focada para infinito. Usualmente, utiliza-se o milímetro para definir a distância focal.

Para as máquinas de 35 mm, as objectivas classificam-se da seguinte maneira:

- **Objectivas normais** - São as objectivas com distância focal de 50 mm, assim designadas porque os efeitos da sua utilização se situam num ponto intermédio entre os efeitos de utilização de uma teleobjectiva e os de uma grande-angular;
- **Objectivas grandes-angulares** - São as objectivas de distância focal inferior a 50 mm. Nestas objectivas, **o ângulo de captação de imagem é maior** do que nas objectivas normais.

As objectivas grandes-angulares dão origem a **deformações de perspectiva**. Estas deformações da perspectiva e do motivo tornam-se particularmente nítidas nas grandes-angulares de menor distância focal, como as objectivas **olho**

de peixe (distância focal inferior a 16 mm), pois quanto menor for a distância focal da objectiva, maior é o efeito de deformação do tema.

As objectivas grandes-angulares geralmente são usadas para fotografar paisagens, pois a deformação é minorada pelo aumento da distância em relação ao motivo e pela grandeza do próprio motivo. Também são usadas para fotografia em interiores sem recurso a iluminação artificial (espectáculos, entrevistas-colectivas...), já que apresentam maiores índices de luminosidade do que as restantes objectivas. São desaconselhadas para retrato, já que tendem a deformar as pessoas.

- **Teleobjectivas** - As teleobjectivas são as objectivas de distância focal superior a 50 mm. O seu ângulo de captação de imagem é inferior ao de uma objectiva normal, mas, em compensação, deformam menos os motivos. Aliás, quanto maior é a distância focal da objectiva menor é o efeito de deformação do motivo.

As teleobjectivas originam efeitos de **compressão do tema**. O que está separado (em profundidade) aparece comprimido. Quanto maior a distância focal da objectiva, maior é este efeito compressor.

Normalmente usam-se as teleobjectivas para fotografar objectos afastados. Quanto maior é a distância focal das teleobjectivas maior capacidade tem a objectiva de "ir buscar" os objectos longínquos e de encher com eles o enquadramento.

As teleobjectivas entre 70 mm e 130 mm são muito usadas para retratos, pois deformam pouco a pessoa e não a obrigam a posicionar-se muito longe do fotógrafo.

Há ainda dois tipos especiais de objectivas. As **objectivas zoom** possuem distância focal variável e as **macro-objectivas**

servem para macrofotografia, isto é, para fotografia de pequenos objectos a curta distância, ou, por outras palavras, para grandes ampliações de pequenos objectos.

Focar consiste em fazer aproximar ou afastar a objectiva da película para que a imagem resulte nítida. Normalmente, as máquinas possuem um jogo de espelhos de focagem. Quando a imagem reflectida por um dos espelhos se sobrepõe totalmente à do outro espelho o objecto está focado.

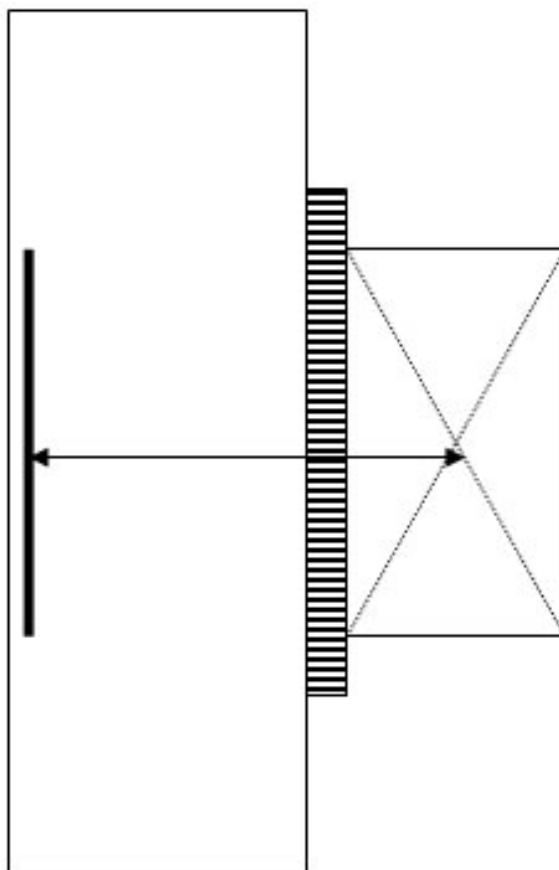


Fig. 25 - Esquema da distância focal de uma objectiva.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 26 - Utilização de uma objectiva grande-angular (27 mm)

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 27 - Utilização de uma objectiva normal (50 mm).

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 28 - Utilização de uma teleobjectiva de 200 mm.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 29 - Nelson Garrido / Público. Futebol, Maio de 2002. Exemplo de utilização expressiva de uma teleobjectiva. Repare-se que, contingentemente, a profundidade de campo é reduzida. Observe-se, igualmente, o sentido de oportunidade do fotógrafo: a foto foi obtida no "instante decisivo" em que os movimentos dos jogadores são quase paralelos. Há exploração da simetria do motivo. É também uma foto equilibrada.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 30 - Yannis Behrakis / Reuters. Médio Oriente, Junho de 2002. Utilização expressiva de uma grande angular, associada a um ângulo contrapicado. Repare-se na deformação do tamanho do canhão, que parece muito maior. Observe-se, ainda, o contraluz, que retira em informação aquilo que aumenta em carga estética.

• **Profundidade de campo e abertura do diafragma**

À distância entre o ponto nítido mais próximo e o mais afastado chama-se **profundidade de campo**. Em palavras simples, a profundidade de campo é a zona de nitidez da imagem em termos de profundidade.

A profundidade de campo diminui com:

- o aumento da proximidade ao objecto focado;
- o aumento da distância focal das objectivas;
- o aumento da abertura do diafragma (quanto menor o valor na escala das aberturas, maior a abertura do diafragma).

Como é lógico, a profundidade de campo aumenta com o aumento da distância ao motivo, com a diminuição da distância focal das objectivas e com a diminuição da abertura do diafragma.

Uma pequena profundidade de campo é útil para relevar objectos em relação ao fundo e aos primeiros planos. Uma grande profundidade de campo é importante, por exemplo, em fotografia de paisagens.

Nas objectivas existem, usualmente, traços gravados na mesma cor da escala dos diafragmas, que delimitam a profundidade de campo a partir da distância para que a objectiva está focada. Chama-se a esta escala a **escala de profundidades de campo**.

As máquinas fotográficas que possibilitam o controle da abertura do diafragma têm um anel, designado **anel dos diafragmas**, onde se pode seleccionar o valor desejado para a abertura.

As aberturas estão identificadas com números que traduzem a relação entre o diâmetro da abertura e a distância focal da objectiva (1.2; 2; 2.8; 3.5; 4; 5.6; 8; 11; 16; 22...). Estes valores simbolizam-se com a letra *f* (exemplo: *f*:1.2). A abertura correspondente a cada número é dupla do número acima e metade do número abaixo. Quanto menor o valor de *f*, maior é a abertura e, consequentemente, maior é a luminosidade da objectiva (e menor a profundidade de campo).

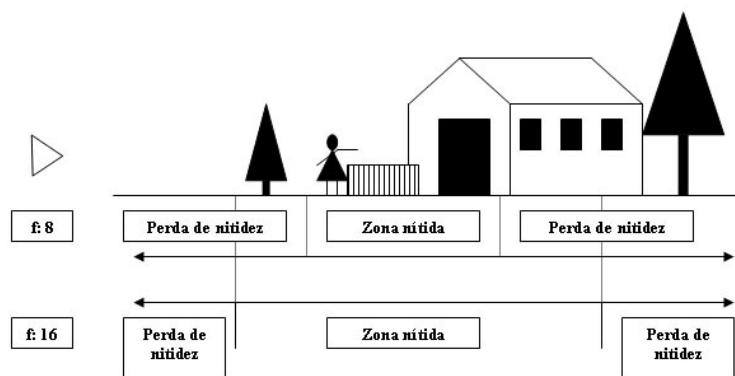


Fig. 31 - Profundidade de campo e abertura do diafragma. Quanto menor a abertura maior a profundidade de campo.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 32 - Yannis Bahrakis / Reuters. Médio Oriente, Junho de 2002. Utilização expressiva de uma pequena profundidade de campo.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 33 - Adam Butler / Associated Press, Afeganistão, Abril de 2002. Utilização expressiva de uma pequena profundidade de campo.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 34 - Paulo Ricca / Público, Fevereiro de 2002. Utilização expressiva da grande profundidade de campo.

• **Obturador e controle da velocidade de exposição**

Há obturadores de diversos tipos. Nas máquinas reflex de 35 mm os mais usados são os obturadores de cortina. Esta pode ser de tecido resistente ou de aço.

A **velocidade de obturação**, ou seja, o tempo durante o qual a luz vai sensibilizar o filme, é marcado no **anel das velocidades**.

As velocidades permitidas por cada máquina são diversificadas, mas geralmente são organizadas segundo uma escala em que cada uma delas é dupla da anterior e metade da seguinte: 1, 2, 4, 8, 15, 30, 60, 125, 250, 500, 1000, 2000, etc. Esta organização da escala facilita a conjugação das velocidades e dos diafragmas, tendo em vista garantir exposições correctas quando o controle não é automático ou semi-automático.

Se o pretendido é **travar o movimento**, a velocidade a usar será tanto maior quanto mais rápido for o movimento do objecto. Para objectos estáticos pode ser usada qualquer velocidade.

Quando a velocidade de um objecto é a mesma, se este se deslocar na direcção da câmara a velocidade necessária para travar o seu movimento é inferior àquela que é necessária se o movimento ocorrer numa linha oblíqua em relação à câmara. A velocidade requerida para se travar o movimento de um objecto que se desloque paralelamente à câmara é superior às duas outras hipóteses. Por exemplo: se para se travar o movimento de uma pessoa a correr na direcção da câmara é precisa uma velocidade de 125, se ela se movimentar numa linha oblíqua é precisa uma velocidade 250 e se o movimento for paralelo à câmara é preciso 500.

B e T, ou tempos de pose, correspondem a tempos de exposição definidos pelo fotógrafo. Na posição B, o obturador permanece aberto enquanto se pressiona o disparador; na posição T, o obturador abre quando se pressiona o disparador e fecha quando se dispara novamente.

Para se travar o movimento usando-se velocidades apropriadas não se deve movimentar a máquina acompanhando o objecto.

Esta técnica gera imagens com o movimento travado e o fundo escorrido.

Se o pretendido é tornar o **movimento escorrido**, devem usar-se velocidades lentas e tanto mais lentas quanto menor for a velocidade do objecto em movimento. O escorrido, por vezes, resulta numa exploração eficaz da ideia de velocidade. Um efeito similar pode ser obtido com **filtros de arrastamento**.

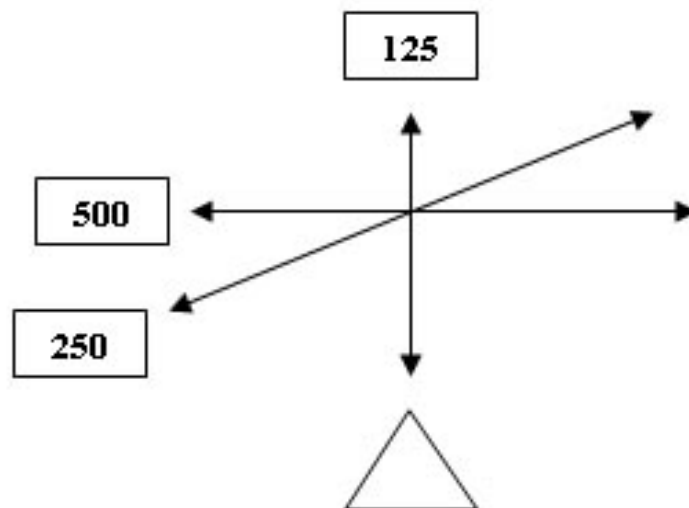


Fig. 35 - Escolha de velocidades para travagem de movimento de objectos que se desloquem à mesma velocidade mas em diferentes direcções em relação à máquina (nota: as indicações dos valores da velocidade são imaginárias: dependeriam da velocidade do objecto). Para travar o movimento de um objecto que se desloque na direcção da câmara, a velocidade a usar é inferior àquela que é necessária se o objecto se desloca na diagonal. Para travar o movimento de um objecto que se desloque paralelamente em relação à câmara, a velocidade a usar tem de ser superior às duas opções anteriores.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 36 - Miguel Silva/ Público, Portugal, Junho de 2001. Utilização expressiva da velocidade de obturação: travagem do movimento.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 37 - Susumo Takahashi/Reuters. Futebol, Fevereiro de 2002 Utilização expressiva da velocidade de obturação: movimento escorrido.

Repare-se que o olhar selectivo do fotógrafo incidiu apenas na bola e nas pernas e pés dos jogadores.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 38 - Adelino Meireles/ Público. Comício eleitoral do PSD no Porto, Portugal, 1994. A utilização de velocidades lentas transformou esta fotografia quase numa pintura impressionista. As bandeiras a agitarem-se, esbatidas, parecem pinceladas num quadro. Aquilo que poderia ser considerado um erro técnico corresponde a uma valorização estética.

• Fotometria e controle da exposição

Falou-se já de que o fotojornalista deve obter imagens com uma exposição correcta, ou seja, nem excessivamente sobre-expostas nem sub-expostas.

O valor da **exposição** é dado pela fórmula $E=IT/d^2$, em que E significa exposição, I a intensidade da luz, T o tempo e d a distância. Assim, a exposição é directamente proporcional ao produto da intensidade da luz que expõe a película (I - controlado pelo anel dos diafragmas) pelo tempo durante o qual a cortina do obturador permanece aberta (T - controlado pelo anel das velocidades). A exposição é ainda inversamente proporcional ao quadrado da distância.

Para **fotografia com luz do dia** (luz solar), não se entra em linha de conta com a distância, pois todos os pontos da superfície terrestre iluminados num determinado momento estão mais ou menos à mesma distância do sol. Assim, pode considerar-se d constante.

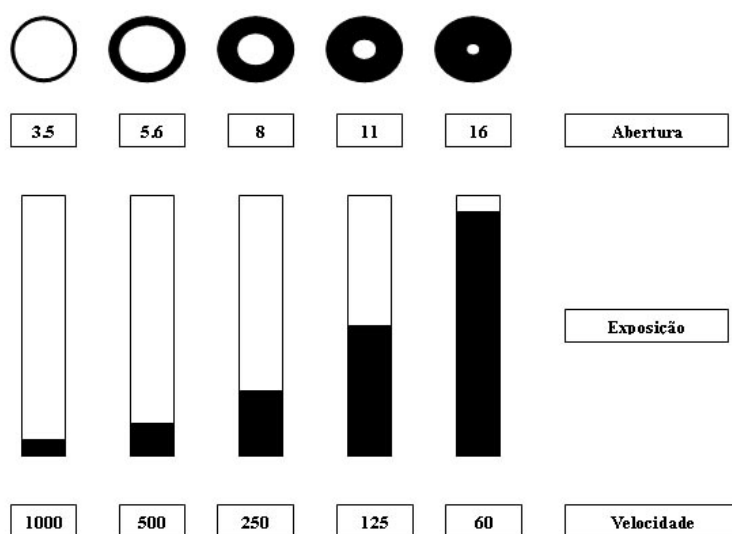


Fig. 39 - Para o mesmo tema, com o mesmo equipamento, com o mesmo filme e nas mesmas condições de iluminação a exposição não varia desde que o produto de I (intensidade da luz, controlada pelo anel dos diafragmas) por T (tempo, controlado pelo anel das velocidades) seja o mesmo, ou seja, em termos simples, desde que se usem os pares abertura - velocidade adequados.

Quando se recorre a uma **fonte de luz artificial**, como o **flash**, é preciso entrar em linha de conta com a distância entre a máquina fotográfica e o motivo. Os **flashes** geralmente são sincrónicos com as máquinas fotográficas. Em modo de **flash** a máquina selecciona automaticamente a abertura e a velocidade. Quando os **flashes** não são sincrónicos, normalmente são fornecidas pelos fabricantes as seguintes informações: velocidade de disparo, potência e uma tabela das aberturas a usar tendo em conta a distância

ao motivo e a sensibilidade do filme (a velocidade de disparo é pré-definida).

ASA	1,4 metros	2 metros	2,7 metros	3,9 metros	5,5 metros	7,8 metros
25	8	5.6	4	2.8	2	1.4
50	11	8	5.6	4	2.8	2
100	16	11	8	5.6	4	2.8
200	22	16	11	8	5.6	4
400	32	22	16	11	8	5.6

Tabela de aberturas do diafragma para controle da exposição quando se usa o flash correspondente. Exemplo: para um filme de 50 ASA, para se fotografar com esse flash um objecto situado a cerca de 3,9 metros deve ser seleccionada uma abertura do diafragma $f:4$.

O **fotómetro** é o dispositivo que permite ao fotógrafo garantir uma exposição correcta do motivo. Trata-se de um aparelho que serve para medir a intensidade da luz. A maioria das máquinas tem fotómetros incorporados e o seu funcionamento é simples: como os metais libertam tantos mais electrões quanto mais são atingidos por fótons, ao inserir-se uma placa de um metal fotosensível num circuito eléctrico de que faça parte um aparelho de medição da corrente eléctrica (amperímetro), as medições efectuadas por este informam o fotógrafo sobre se o par abertura-velocidade seleccionado garante ou não uma exposição correcta. Assim, para obter fotografias bem expostas o fotojornalista necessita de controlar a abertura e a velocidade, jogando com os diversos pares abertura - velocidade possíveis para garantir o efeito pretendido.

Trabalhando com máquinas digitais o fotojornalista não precisa de se preocupar com a sensibilidade do filme, porque obviamente não há filme. Se o controle da máquina for totalmente

manual e o fotojornalista estiver a trabalhar com uma máquina analógica, terá de ser introduzido em primeiro lugar o valor da sensibilidade do filme, no momento em que se carrega a máquina com a película. O valor da sensibilidade do filme regula o fotómetro. Para cada fotografia, deve introduzir-se o valor da abertura ou o valor da velocidade pretendidos. Se a prioridade for travar o movimento, marca-se primeiro uma velocidade, no anel das velocidades, e depois ajusta-se o anel dos diafragmas até o fotómetro indicar que a exposição é a mais correcta. Quando se pretende controlar a profundidade de campo usando o diafragma, marca-se primeiro a abertura desejada e depois ajusta-se a velocidade até o fotómetro garantir a exposição correcta.

Há vários tipos de fotómetro: de agulha ou ponteiro, de luzes, de barras, iconográficos, etc. No caso dos indicadores de agulha, quando o motivo está correctamente exposto, face ao par abertura-velocidade seleccionado, a agulha assume uma posição central; se for um fotómetro luminoso, poderá surgir uma luz verde (uma alternativa é surgir uma luz verde e luzes vermelhas junto aos valores das aberturas ou das velocidades, visíveis no visor, para assinalar quais podem ser seleccionadas), etc. Nos fotómetros de mão, mais precisos do que os incorporados, normalmente aparecem os valores da abertura ou velocidade a usar no respectivo visor.

Um fundo demasiado escuro ou claro pode "enganar" o fotómetro, induzindo avaliações incorrectas da exposição. Quando as máquinas fotográficas não possuem fotómetros capazes de leituras multizona ou de leituras *spot*, deve fazer-se a leitura próximo do tema (tendo o cuidado de não se tapar a luz incidente) e só depois se deve recuar para o lugar de onde vai ser feito o disparo.

Em todo o caso, é sempre conveniente realizar várias fotografias de cada assunto, variando-se a abertura do diafragma e da velocidade. Se a máquina usada for digital, as imagens que não ficam bem podem ser imediatamente desgravadas. Se for analógica, quando se revelam as fotografias pode fazer-se primeiro uma prova de contacto (ou fazer um índice das fotos, no caso de reve-

lação automática) e ampliar e imprimir unicamente as fotografias pretendidas.

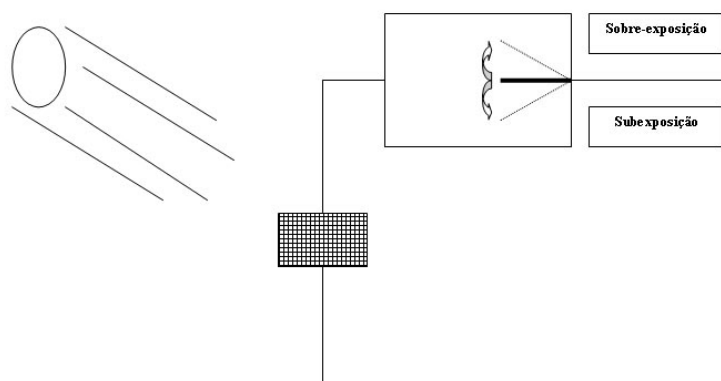


Fig. 40 - Esquema simplificado de funcionamento de um fotómetro incorporado numa máquina fotográfica. A luz bate numa placa de metal fotossensível ligada por um circuito eléctrico a um miliamperímetro, que fica no visor ou cujas indicações são dadas no visor. Num fotómetro de agulha, esta poderá ficar mais acima ou mais abaixo do ponto médio do visor. Se estiver mais para cima, significa que a fotografia sairá sobre-exposta; se estiver mais para baixo, significa que a fotografia sairá sub-exposta.

• Filtros e pára-sol

Quando se intercepta um raio de luz solar por um prisma de vidro consegue decompor-se a luz branca, transformando-a num arco-íris.

As cores não são mais do que radiações luminosas de diferentes comprimentos de onda. Interpondo-lhes um prisma, elas são desviadas de forma diferente. Por isso, à saída do prisma as cores da luz solar branca aparecem separadas, como acontece no arco-íris.

Um **filtro colorido** deixa passar a cor do mesmo nome e retém a cor contrária. As cores intermédias passam tanto menos quanto

mais se afastam da cor do filtro. Os filtros coloridos servem para atenuar, alterar e realçar determinadas cores.

Há filtros coloridos monocromáticos, policromáticos e dégradés. Conforme o seu nome indica, os primeiros apresentam apenas uma cor, os segundos apresentam mais de uma cor e os terceiros apresentam uma cor mas em dégradé, ou seja, de uma coloração mais intensa até uma coloração mais fraca ou mesmo até à transparência.

Um **filtro para ultra-violetas** (UV), para além de proteger a lente exterior da objectiva, impede os efeitos nocivos dessas radiações e uma queda exagerada para os azuis na imagem final. Os filtros UV são particularmente úteis em alta-montanha.

Os **filtros skylight** têm um efeito semelhante aos UV, mas mais atenuado. De qualquer maneira, pelo menos protegem a lente exterior da objectiva.

Os **filtros polarizadores** podem ser rodados até eliminar ou diminuir reflexos de luz da superfície dos objectos. São particularmente indicados para se fotografarem vastas áreas de água ou objectos metálicos.

Os **filtros de máscara**, como o seu nome indica, permitem a inserção de máscaras na fotografia (por exemplo, tudo negro e apenas o centro visível, etc.).

Os **filtros difusores** difundem a luz, podendo criar efeitos semelhantes ao nevoeiro.

A utilização de filtros coloridos na fotografia a preto-e-branco pode ser útil. Por exemplo, para se fotografar uma zona de malmequeres, sob o céu azul e tendo ao fundo casas brancas, é aconselhável um filtro amarelo, que realçará os malmequeres. De outra forma, as flores pareceriam meras manchas de sujidade e o céu, provavelmente, ficaria tão branco como as casas. Do mesmo modo, para se fotografarem nuvens brancas no céu azul é importante colocar um filtro amarelo ou laranja. Para se fotografar vegetação é melhor colocar um filtro verde.

O **pára-sol** é um acessório de plástico rígido, metal ou borracha maleável, com uma forma quadrada ou semelhante a um fu-

nil, que se coloca na frente da objectiva. Serve para impedir que a luz do sol incida directamente na objectiva, o que pode turvar a imagem ou produzir reflexos. É particularmente necessário no contra-luz ou quando a luz está baixa e se direcciona no sentido da máquina.

Existem pára-sois para teleobjectivas, normais e grandes-angulares.

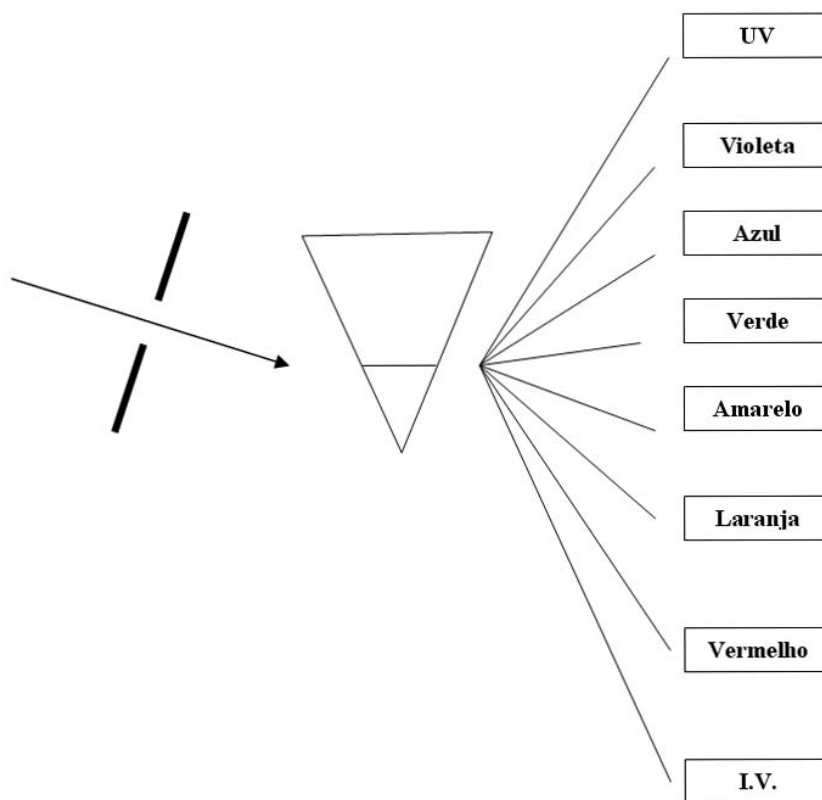


Fig. 41 - Decomposição da luz solar por um prisma.

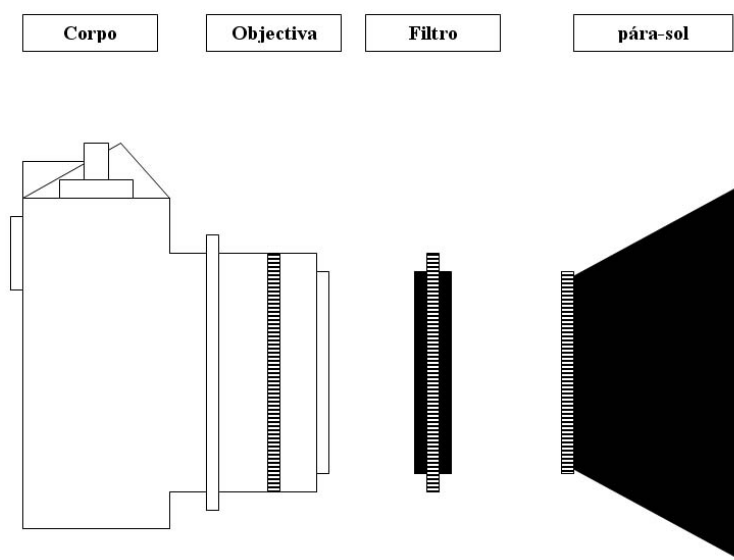


Fig. 42 - Máquina fotográfica e acessórios.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 43 - Funcionamento de um filtro: a cor correspondente à cor do filtro passa à vontade. A cor contrária é retida. As cores intermédias passam pelo filtro tanto menos quanto mais se afastam da cor do filtro.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 44 - Salamanca, 2002. Utilização expressiva de um filtro vermelho.

• **Filmes**

Na fotografia analógica, como se disse, a informação transportada pela luz é guardada em filme.

Os filmes são geralmente constituídos por um suporte com uma emulsão gelatinosa, à superfície da qual existem sais de prata, sensíveis à luz.

Há filmes para fotografia a cores, a preto-e-branco e para slides coloridos (designação **chrome**).

Em função da rapidez de reacção à luz, os filmes são divididos em graus de **sensibilidade** ou **velocidade**. Geralmente esses graus medem-se em valores ASA/ISO ou DIN. Os filmes de utilização mais comum são os de 100 ASA (21 DIN).

Os filmes menos sensíveis, como os de 25 ou 50 ASA, possibilitam ampliações de maior definição, uma vez que o seu grão é fino. Porém, nas mesmas condições de luminosidade, necessitam de velocidades menores ou de maiores aberturas do que um filme de maior sensibilidade. Por isso, os filmes de baixa sensibilidade só devem ser usados em boas condições de luminosidade, sendo inadequados para fotografar em locais fracamente iluminados ou para fotografar objectos que se desloquem a elevada velocidade. Já os filmes mais sensíveis, como os de 400 ASA, originam ampliações de menor definição e de maior granulosidade, mas, em compensação, permitem fotografar em condições de menor luminosidade. De qualquer maneira, a granulosidade e definição dos filmes até 400 ASA é aceitável para a maioria das situações, razão pela qual os fotojornalistas (em fotografia analógica) costumam trabalhar com filmes de 400 ASA, que são versáteis, servindo para uma infinidade de situações.

Em síntese, os filmes mais sensíveis à luz (maior valor de ASA) servem para fotografar em locais pouco iluminados ou para se obterem fotografias onde o movimento de objectos animados de grande velocidade surja travado. Em compensação, proporcionam fotografias de menor definição do que os filmes de mais baixa sensibilidade. Estes últimos proporcionam fotos de melhor definição, mas só podem ser usados em boas condições de iluminação.

Nos filmes a preto-e-branco, o contraste (escala de cinzentos entre o negro mais escuro e o branco) é mais vigoroso nas pelícu-

las lentas (baixa sensibilidade) do que nas rápidas (alta sensibilidade).

Por vezes, quando trabalham com filme, os fotojornalistas sobreexponem as suas imagens (usando, por exemplo, o **flash**) para depois poderem subvelar os filmes, poupando tempo.

3.1 No terreno

Usualmente exige-se a um fotojornalista a cobertura de diferentes tipos de acontecimentos. Por isso, convém a um fotojornalista andar permanentemente munido, especialmente durante as horas de trabalho, de (a) duas câmaras fotográficas (mesmo que uma delas seja de bolso), devendo pelo menos uma delas possuir um sistema de objectivas intermutáveis, (b) de várias objectivas, eventualmente *zoom*, (c) de filmes de diferentes velocidades (100 e 400 ASA, pelo menos), quando o fotojornalista não usa meios digitais, etc. Em suma, o fotojornalista e o seu material devem estar **sempre prontos**.

Rotineiramente, os fotojornalistas costumam iniciar a cobertura dos acontecimentos com **planos gerais dos mesmos**, usando objectivas grandes angulares (distâncias focais de 24mm, 35mm, etc.), uma vez que esses planos servem para dar panorâmicas gerais da acção. Seguidamente, começam a fotografar os aspectos mais salientes desses acontecimentos e determinados pormenores significativos, usando fotografias compostas com base, respectivamente, em **planos médios** (os que melhor servem para “contar” a “estória”) e **planos de conjunto e grandes planos** (que emprestam emoção e detalhe à história). Para o efeito, geralmente elegem teleobjectivas (objectivas acima dos 50mm), mas às vezes recorrem a objectivas normais (50mm) ou mesmo a grandes-angulares (abaixo dos 50mm). Estas duas últimas opções implicam uma aproximação aos motivos e a imersão na acção. A utilização de objectivas *zoom*, isto é, de objectivas de distância focal variável, torna desnecessária a troca de objectivas, o que proporci-

ona ganhos na rapidez da cobertura e facilita o manuseamento do material (além disso, também sai mais barato possuir uma objectiva *zoom* do que uma panóplia de objectivas). Porém, as objectivas *zoom*, com exclusão das excepcionalmente boas (e caras!), geralmente dificultam uma focagem nítida e nem sempre permitem aberturas muito grandes do diafragma, o que as torna menos luminosas do que as outras e dificulta quer a utilização expressiva da profundidade de campo quer a obtenção de fotos em locais fracamente iluminados. A isto acresce que enquanto o fotógrafo perde tempo a decidir o enquadramento que vai usar, isto é, se vai diminuir o plano (*zoom in*) ou aumentá-lo (*zoom out*), a cena que se pretende captar pode desvanecer-se. É de acrescentar, igualmente, que quanto menor for a distância focal das objectivas, mais se distorce e deforma o motivo (o que é particularmente notório quando se empregam muito grandes-angulares, nomeadamente objectivas “olho de peixe”); inversamente, quanto maior for a distância focal das objectivas, mais a imagem fica comprimida, em termos de profundidade (o que é particularmente notório nas teleobjectivas de grande distância focal).

Os manuais profissionais (por exemplo: Kobre, 1991: 15) aconselham os fotógrafos a tirarem várias fotografias de cada um dos pontos de vista mais pertinentes, para depois poderem ser escolhidas as melhores, inclusive aquelas em que os sujeitos fotografados fazem determinadas expressões ou gestos mais significativos. Porém, aconselham igualmente os fotógrafos a preservar a última foto do rolo, pois algo pode sempre acontecer.

Geralmente, os fotógrafos usam máquinas fotográficas de reflex directo, isto é, máquinas em que aquilo que se observa pelo visor corresponde à imagem que vai formar-se no filme (não estão sujeitas ao erro de paralaxe, responsável por surpresas desagradáveis, como cabeças e pés cortados nas fotografias). As máquinas digitais, embora não necessitem de um jogo de espelhos (deste ponto de vista, não são reflex), também oferecem no visor a imagem exacta que se poderá guardar na fotografia.

Os manuais aconselham os fotógrafos a encontrar uma po-

sição de disparo natural e confortável, particularmente em acontecimentos que se alonguem no tempo.

Algumas técnicas especiais podem ser aproveitadas pelos fotojornalistas. Por exemplo, para se obter um fundo esbatido e escorrido quando se fotografa um objecto em movimento, e se o pretendido for travar o movimento, faz-se uma panorâmica, acompanhando-se o objecto com a máquina, e selecciona-se uma velocidade relativamente lenta, conjugada com pequenas aberturas do diafragma.

Pode usar-se o zoom para se obter um aglomerado esbatido de linhas convergentes para o centro do enquadramento. Além disso, pode acentuar-se o efeito desfocando gradualmente a imagem enquanto se faz o zoom. Para se usar esta técnica, deve primeiro focar-se o motivo, tendo o cuidado de assegurar que ele está no centro do enquadramento. Quando se pressiona o disparador começa-se a fazer o zoom (geralmente um zoom out, de uma distância focal grande para uma pequena).

A técnica atrás exposta só é possível conciliando um filme de baixa sensibilidade, com fracas condições de luminosidade e velocidades lentas, com o diafragma fechado. Um fundo complexo, com pontos luminosos, dá ainda maior interesse ao recurso a esta técnica. Podem produzir-se efeitos ainda mais complexos quando se combina o zoom com a panorâmica.

Podem obter-se imagens abstractas e estranhas movendo-se a máquina no sentido contrário ao do movimento de um objecto, usando-se também velocidades lentas e diafragmas fechados.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 45 - César Santos e Elena Liatchenco / Jornal de Notícias, funeral da fadista portuguesa Amália Rodrigues, Outubro de 1999. Nesta foto-reportagem é visível a preocupação em variar os planos e os pontos de vista.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 46 - Daniel Rocha / Público, Assembleia da República, Fevereiro de 2002. Nesta fotografia usa-se uma das técnicas de expressão fotográfica mais caras aos fotojornalistas: focar o motivo e disparar-se ao mesmo tempo que se faz zoom out. A velocidade deve ser lenta, compensada com uma pequena abertura do diafragma.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 47 - Paulo Carriço / Público, Fórmula 1 em Portugal. Fotografia em que se recorre à técnica da panorâmica (acompanha-se o motivo e usa-se uma velocidade lenta para se obter um fundo escorrido).

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 48 - Peer Grimm / EPA. Uso expressivo de um filtro de arrastamento sobre imagem espelhada.

3.2 No laboratório (preto-e-branco)

Nos tempos que correm é raro recorrer-se ao laboratório de fotografia nos jornais. A maior parte dos fotojornalistas trabalha com meios digitais ou recorre a processos mistos, analógicos e digitais (usam-se máquinas analógicas, mas digitaliza-se a imagem, usando um scanner de negativos). No entanto, nas Universidades insiste-se -e bem- no ensino das técnicas laboratoriais, em especial no campo da fotografia a preto-e-branco (o processo é semelhante para as fotografias a cores, excepto no que respeita ao emprego de filtros de cor, no ampliador, e ao controle muito mais preciso das temperaturas e dos tempos). O ensino das técnicas laboratoriais é útil para se compreenderem os fundamentos da fotografia analógica. Além disso, o fotojornalista nunca sabe

se um dia não necessitará de revelar em laboratório. Por este conjunto de razões, é importante descrever os rudimentos do trabalho laboratorial de fotografia a preto-e-branco.

Antes de mais, um laboratório fotográfico é um local onde se trabalha com produtos químicos e às escuras. Portanto, há alguns cuidados a ter:

- Manter o laboratório seco e arejado (os produtos químicos usados são corrosivos e, para além de prejudiciais ao organismo e equipamentos, facilmente provocam nódoas na roupa);
- Proteger a roupa, o rosto e as mãos;
- Manter o laboratório integralmente vedado à luz. Durante o manuseamento do filme no exterior do tanque de revelação, o laboratório deve estar totalmente às escuras. Durante a impressão de provas, pode estar acesa uma luz indicadora, regra geral vermelha;
- Não contaminar os líquidos (as tinas e pinças devem ser sempre as mesmas para cada produto e durante a impressão devem escorrer-se bem as provas antes de se as passar para a tina seguinte).

Como vimos, o filme fotográfico tem uma camada emulsionada com sais de prata, fotossensíveis. Quando se revela o filme, os cristais de prata transformam-se em partículas metálicas. O papel fotográfico tem um comportamento semelhante. A primeira tarefa do trabalho laboratorial consiste, assim, em preparar **revelador** (de filme e de papel), **banho de paragem** e **fixador** (de filme e de papel). Conforme o nome indica, o revelador revela a imagem, o banho de paragem destina-se a parar a revelação e o fixador permite a fixação da imagem, retirando-lhe os grãos de prata não revelados, para que esta não escureça nem se altere significativamente por acção da luz.

Normalmente, os produtos químicos usados em laboratório necessitam de ser diluídos, daí que "preparar os produtos" signifique, na prática, proceder à sua diluição em água. O fabricante indica sempre o grau de diluição e as temperaturas a respeitar.

Revelação do filme

O filme, tal como o papel, necessita de ser submetido a cinco operações para ser revelado: **revelação, paragem (ou stop), fixação, lavagem e secagem.**

Revelar um filme não é mais difícil do que imprimir, mas é mais arriscado, uma vez que só se tem uma oportunidade. É preciso ter ainda em atenção que a película fotográfica não pode ser exposta à luz, mesmo à luz indicadora, pois poderia ficar estragada.

Para se revelar, em primeiro lugar tira-se o filme da cassette. Se a ponta estiver do lado de fora, puxa-se suavemente para fora até à zona mais larga. Seguidamente, corta-se o filme na zona mais larga, entre as duas primeiras perfurações. Se a película estiver completamente rebobinada, usa-se um **extractor de filme** para puxar o filme pela ponta ou abre-se a cassette. Não é preciso tirar todo o filme da cassette. Basta a ponta.

Tendo-se a ponta do filme no exterior da cassette, é preciso carregar a **espiral**. Encaixa-se a ponta do filme na espiral, apaga-se a luz e totalmente às escuras enrola-se o resto do filme na espiral, rodando-a para trás e para a frente. A película deve enrolar-se automaticamente nas calhas da espiral. Caso se encrave, é necessário repetir o procedimento. No final, corta-se o filme para o separar da cassette (se for um filme rebobinado, basta descolá-lo da cassette).

Após as espirais terem sido carregadas com os filmes, colocam-se no **tanque de revelação**. Mal o tanque esteja fechado, pode acender-se a luz. Deita-se o revelador -previamente preparado- no tanque de revelação e liga-se o cronómetro para o tempo recomendado pelo fabricante. A temperatura do revelador deve ser controlada antes de se introduzir o líquido no tanque.

O tanque deve ser agitado segundo as instruções do fabricante do revelador para o filme que está a ser usado. A agitação é importante para o revelador envolver completamente a película. Quando terminar o tempo de revelação fixado pelo fabricante, retira-se a tampa e despeja-se o revelador. Logo a seguir, deita-se o banho de paragem, agitando-se o tanque durante 15 segundos e esperando-se mais 30, para que o filme fique totalmente coberto pelo líquido de paragem. Finalmente, deita-se fora o banho de paragem e coloca-se o fixador no tanque, que novamente deve ser agitado em função do tempo de fixação recomendado pelo fabricante para o filme que se está a revelar. O fotógrafo não se pode esquecer de controlar a temperatura do fixador.

O antepenúltimo passo é a **lavagem** da película (iniciando-se com água fria, a que se mistura gradualmente água quente), durante cerca de 15 a 20 minutos. A lavagem assegura a remoção de químicos que poderiam vir a originar o desvanecimento da imagem. Pode também proceder-se a uma operação final, que é a de juntar à água do tanque a quantidade recomendada de **agente molhante**, no final da lavagem, agitando-se durante 30 segundos. Posteriormente, retira-se a espiral do tanque e sacode-se o excesso de água. Prende-se o filme e escorre-se o máximo de água possível, fazendo passar lentamente uma **pinça escorredora** pela película abaixo de uma só vez. Finalmente, coloca-se o filme a secar numa **estufa de negativos** (ou mesmo ao ar, num estendal), presa com molas próprias.

Após estarem secos, devem cortar-se e arquivar-se os negativos em folhas apropriadas.

Impressão

Para que a imagem se forme e fixe no papel fotográfico, este, tal como o filme, precisa, após ser exposto, de ser submetido a quatro banhos (**revelador, paragem, fixador, lavagem**) e colocado a secar. Durante estas operações é preciso ter em conta o seguinte:

- O papel deve entrar de uma só vez nas tinas, para que toda a superfície fique mergulhada no líquido praticamente no mesmo instante;
- O papel deve estar sempre integralmente submerso, para que não se formem manchas provocadas por diferentes tempos de imersão;
- As folhas de papel em cada tina, particularmente no revelador e no stop, não devem entrar em contacto, pois podem deixar marcas umas sobre as outras;
- O papel fotográfico deve ser guardado protegido da luz. Em laboratório, o papel fotográfico só pode ser sujeito à luz indicadora, geralmente vermelha, além, obviamente, da luz do ampliador no momento da exposição.

Normalmente, o primeiro passo para uma impressão cuidada começa pela realização de uma **prova de contacto** dos negativos. Para o efeito, utiliza-se uma **prancheta de provas de contacto** ou colocam-se ordenadamente os negativos, com a face baça para baixo, por cima de uma folha de papel fotográfico, por sua vez colocado com a face brilhante para cima, na base do **ampliador** (ou por cima do **marginador** se este estiver colocado por cima da base do ampliador, como é habitual). Comprimem-se os negativos contra o papel com um vidro, caso não se esteja a usar uma prancheta para provas de contacto. Fecha-se ou abre-se o **diafragma do ampliador** em função da quantidade de luz pretendida (f. 8 é, geralmente, a abertura média, mas também se usa, frequentemente, f. 11). Quanto menor a abertura, maior é a possibilidade de compensar erros na focagem, pois aumenta a profundidade de campo. Regula-se o tempo de exposição no cronómetro ligado ao ampliador (tempo médio: 15 a 18 segundos, tendo em conta a abertura do diafragma do ampliador e o grau de contraste dos negativos). Posteriormente, desvia-se o filtro (vermelho) da luz do

amplificador, liga-se o cronómetro acoplado ao amplificador, expõe-se o papel à luz e quando esta se apagar tira-se o papel, que se submete, posteriormente, às operações de impressão.

A prova de contacto permite fazer uma selecção mais eficaz das fotografias a imprimir. Para além disso, funciona como um índice visual para cada filme.

Após ter sido feita a selecção das fotografias a imprimir e do tamanho para que se quer ampliá-las (a regular no marginador), deve pôr-se o negativo (com a face baça voltada para baixo e invertido) na calha do **porta-negativos do amplificador**. Porém, o fotógrafo deve assegurar-se previamente de que a lente do amplificador e o vidro da calha do porta-negativos estão limpos.

Seguidamente, e com o diafragma do amplificador totalmente aberto, acerta-se o tamanho da imagem no marginador, fazendo com que a imagem coincida com o enquadramento previamente estabelecido no marginador. Para isso, faz-se mover o amplificador para cima e para baixo (recorrendo-se ao **parafuso de ampliação**) e foca-se (recorrendo-se ao **parafuso de focagem**).

O passo seguinte consiste em controlar a quantidade de luz incidente no negativo. Deve começar-se com uma abertura intermédia, pelo menos dois graus abaixo da abertura máxima. Antes de se retirar o papel da caixa, desliga-se o amplificador e coloca-se o filtro de segurança sobre a objectiva do mesmo.

O procedimento seguinte consiste em **expor o papel**, variando o tempo de exposição com o tamanho da ampliação (se a cabeça do amplificador está mais para cima, o tempo de exposição é maior), com a abertura do diafragma do amplificador, com o grau de contraste do negativo e com o tipo de papel que se está a usar.

Para determinada abertura e ampliação, pode aferir-se o tempo de exposição mais correcto recorrendo-se ao **método das tiras**. Para isso basta expor todo o papel durante um determinado tempo, escolhido em função do grau de contraste do negativo e da distância a que está a cabeça do amplificador. Em média, pode começar-se por dois a quatro segundos. Seguidamente, tapa-se uma parte da folha, por exemplo, um quinto da superfície, a partir de uma das

pontas, e repete-se a exposição com o mesmo tempo. Posteriormente, e tapando-se sempre mais um quinto da superfície da folha de cada vez, vão-se fazendo exposições, utilizando-se os mesmos tempos de exposição ou tempos duplos. Depois, basta verificar qual o tempo de exposição que melhor resulta e usá-lo para a ampliação.

O tempo de exposição também pode ser ajustado usando-se fotómetros específicos.

O papel, depois de exposto, deve ser mergulhado no revelador, devendo agitar-se suavemente a tina para garantir uma acção uniforme do revelador. Deixa-se o papel no banho durante o tempo recomendado, devendo também vigiar-se a temperatura (se o banho estiver demasiado frio, a granulação da ampliação é maior; a temperaturas mais elevadas, o processo pode ser adulterado).

Usando-se a pinça, retira-se o papel da tina e deixa-se escorrer bem. Seguidamente, transfere-se a prova para o banho de paragem e repete-se a operação até o papel estar mergulhado no fixador, onde é necessário que permaneça o tempo indicado pelo fabricante.

A penúltima operação é a lavagem das provas em água corrente, para o que se pode usar um tanque de lavagem ou uma tina. Depois secam-se as provas.

Para se acelerar a secagem, limpa-se o excesso de água da superfície do papel com uma esponja humedecida e/ou usa-se um secador de cabelo.

• Tipos e graus de papel

Há papéis fotográficos de **fibra** e de **resina** (RC, "plásticos ou PE), sendo estes últimos os mais fáceis de usar. O papel à base de fibra é de utilização mais complicada, embora possa proporcionar provas de melhor qualidade.

Há papéis **mate**, **semi-mate** e **brilhantes**. Os papéis são também divididos em **graus de contraste**, à excepção de alguns papéis especiais. Usualmente, esses graus vão de um (suave) a cinco (papel contraste), passando pelo grau dois (normal) e restantes

graus intermédios. Alguns papéis existem apenas em um ou dois graus, enquanto outros têm sete graus. É ainda de relevar que os graus do papel de um fabricante podem não coincidir com os graus do papel de outro fabricante.

Os graus suaves dão origem a provas pouco contrastadas, ou seja, com muitos cinzentos. Os graus contrastados ou duros produzem uma escala de cinzentos mais contrastada e abrupta, chegando mesmo, nos papéis mais duros, a quase se reduzir a negros e brancos.

Basicamente, a escolha do contraste do papel permite compensar o contraste dos negativos. Assim, um negativo de tom contínuo com razoável contraste produz o mesmo resultado, quando impresso num papel de grau um, que o negativo mais suave impresso em papel de grau cinco. Na prática, a escolha do grau de papel depende da natureza do objecto, da luz do ampliador, do efeito visual pretendido, da finalidade da fotografia, etc.

Os **papéis de contraste variável** são utilizados com filtros. O seu grau de contraste depende dos filtros que se colocam sob a luz do ampliador. O filtro amarelo dá o grau zero, enquanto o vermelho escuro dá o grau cinco.

Há ainda a considerar os papéis pancromáticos, estudados para traduzirem tonalidades correctas a preto e branco a partir de negativos a cores.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 49 - O laboratório de fotografia.

Fotografia não inserida por motivos legais

1. Coloca-se o material em sequência

Fotografia não inserida por motivos legais

2. Puxa-se um pouco do filme e corta-se a ponta...

Fotografia não inserida por motivos legais

3. ... Ou extrai-se o filme do invólucro e corta-se a ponta.

Fotografia não inserida por motivos legais

4. Às escuras, coloca-se o filme na espiral e enrola-se. Para se introduzir o filme na espiral deve pegar-se pelos bordos, arqueando-o ligeiramente. Quando o filme estiver completamente introduzido, corta-se a parte final ou desprende-se.

Fotografia não inserida por motivos legais

5. Coloca-se a espiral no pino e mete-se tudo no tanque. Tapa-se o tanque. De seguida, pode acender-se a luz.

Fotografia não inserida por motivos legais

6. Coloca-se o revelador, previamente preparado e com a temperatura controlada, no tanque. Cronometra-se o tempo de revelação de acordo com as instruções do fabricante.

Fotografia não inserida por motivos legais

7. Agita-se o tanque periodicamente, de acordo com as instruções do fabricante. No final, deita-se fora o banho de revelação e repetem-se os passos anteriores (sem destapar o tanque) para o banho de paragem e para o fixador. A seguir lava-se o filme.

Fotografia não inserida por motivos legais

8. Tira-se o filme da espiral e coloca-se a secar. Depois de seco, cortam-se os negativos (de seis em seis exposições é o aconselhável) e arquivam-se.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 50 - Processo de revelação do filme.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 51 - Procedimento para uma prova de contacto.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 52 - Colocação dos negativos na calha do porta-negativos.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 53 - Ajuste do marginador

Fotografia não inserida por motivos legais

1. Revelação de papel: Depois de ter sido realizada a exposição do papel no ampliador, mergulha-se o papel no revelador (previamente preparado e com temperatura controlada). A submersão deve ser feita de uma só vez.

Fotografia não inserida por motivos legais

2. Agita-se o revelador. A imagem começa a aparecer.

Fotografia não inserida por motivos legais

3. Quando a revelação termina, tira-se o papel, pegando-lhe com a pinça e deixando escorrer bem. Passa-se o papel para o banho de paragem e, de seguida, para o fixador, repetindo-se o procedimento.

Fotografia não inserida por motivos legais

4. Depois da lavagem em água corrente, coloca-se a fotografia a secar, prendendo-a pela ponta.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 54 - Processo de revelação do papel.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 55 - Para uma determinada abertura do diafragma do ampliador, o método das tiras permite seleccionar o melhor tempo de exposição do papel para a ampliação.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 56 - O método das tiras também é aplicável às provas de contacto.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 57- Marc Ribaud, Magnum Photos. Manifestação para a paz no Vietname, 1967. A utilização da prova de contacto possibilita escolher a criteriosamente as melhores fotos para ampliação e impressão.

Capítulo 4

Para gerar sentido: a linguagem fotojornalística

Barthesianamente, poderíamos considerar que entre os mais relevantes elementos potencialmente conferidores de sentido a uma mensagem fotojornalística se inscrevem o **texto**, insuflador de sentido à imagem, e os elementos que fazem parte da própria imagem, como a **pose**, a **presença de determinados objectos**, 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.

4.1 Texto

O texto é um elemento imprescindível da mensagem fotojornalística. Embora fotografia e texto não sejam estruturas homogéneas (o texto ocupa, geralmente, um espaço contíguo ao da fotografia, não invadindo o espaço desta, a não ser para construir mensagens gráficas), **não existe fotojornalismo sem texto**. Imaginemos a fotografia de um instante qualquer, por exemplo, de um instante de uma guerra. Essa fotografia pode ser extraordinariamente expressiva e tecnicamente irrepreensível. Mas se não possuir um texto que a ancore, a imagem pode valer, por exemplo, como símbolo de qualquer guerra, mas não vale como indício¹ da guerra em particular que representa.

No fotojornalismo, o texto tem várias funções. Entre as principais, poderíamos salientar as seguintes:

- **Chamar a atenção** para a fotografia ou para alguns dos seus elementos (o texto pode, em certas circunstâncias, ser redundante em relação à imagem);
- **Complementar** informativamente a fotografia, inclusivamente devido à incapacidade que a imagem possui de mostrar conceitos abstractos;
- **Ancorar** o significado da fotografia (**denotar** a foto), direccionando o leitor para aquilo que a fotografia representa;

¹ Lembre-se que segundo a semiótica peirciana os signos podem subdividir-se em índices ou indícios (o significante indicia o significado), ícones (existe uma relação de semelhança entre significante e significado) e símbolos (o significado tem uma relação arbitrariamente estabelecida com o significante). Qualquer fotografia, podendo ser ícone e até tornar-se símbolo é, antes de mais, um indício ou índice da realidade, já que dá pistas para a realidade em que foi obtida e para a realidade que representa. É de realçar que o emprego da palavra "representa" é intencional, pois uma fotografia não é nunca o espelho da realidade. Pode representar a realidade, mas não espelhá-la. Registe-se, porém, que a semiótica ainda não resolveu definitivamente se a fotografia é representação ou simulação. Portanto, esta questão fica à consideração do leitor.

- **Conotar** a fotografia, abrindo o leque de significações possíveis; orientar o leitor para os significados que se pretendem atribuir à fotografia;
- **Analisar, interpretar e/ou comentar** a fotografia e/ou o seu conteúdo.

Com o texto pode-se procurar denotar (redução dos significados possíveis) ou conotar (insuflação de segundos sentidos) a componente imagística da mensagem fotojornalística. Um exemplo simples do primeiro caso é escrever em legenda “Michael Schumacher no momento em que cortava a meta e se sagrava campeão do mundo de Fórmula 1 de 2002”. Para o segundo caso, escolho um exemplo hipotético: a última fotografia de Robert Capa, com um texto apropriado, poderá evocar não só a Guerra na Indochina francesa (posteriormente Vietname), devido ao conteúdo manifesto da foto, como também a morte desse celebrado e mítico fotógrafo de guerra, devido às palavras que se poderiam conjugar com a imagem (por exemplo: “Esta fotografia de uma patrulha francesa nos campos alagados da Indochina foi também a última fotografia de Capa, um fotojornalista que deu a vida ao serviço da informação visual de guerra”).

Em certas ocasiões, os **efeitos gráficos do texto** que complementam uma fotografia reorientam o sentido da mensagem fotojornalística. A título exemplificativo, pode-se, aplicar um balão com texto, à moda dos desenhos em quadrinhos, a um sujeito fotografado. As sensações e ideias geradas serão bastante diferentes daquelas que ocorreriam se a fotografia fosse unicamente legendada. Noutras alturas, pode fazer-se com que o texto **contradiga** a fotografia, por exemplo, quando o objectivo é gerar um efeito cómico.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 58 - Fotografia do Tasmanian Museum and Art Gallery, difundida pela Associated Press. Fotolegenda publicada no jornal

Público de 23 de Julho de 2002. No exemplo acima, o texto não só ajuda o leitor a conferir significação à imagem como também chama a atenção para particularidades desta: "O amontoado de carne branca exibido na fotografia, para onde estes funcionários olham pasmados, é uma lula gigante, com 15 metros de comprimento e 250 quilos...".

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 59 - José Manuel Ribeiro / Reuters, Desastre de Avião na Serra de Sintra (Portugal), Julho de 2002. Fotografia publicada no jornal Público, de 5 de Julho de 2002. Não é muito comum o texto invadir o território da fotografia, mas por vezes o grafismo assim o exige.

4.2 Enquadramento, planos e composição

O **enquadramento** corresponde ao espaço da realidade visível representado na fotografia. Como é óbvio, é o fotógrafo que dita o enquadramento. Se a uma fotografia amputarmos parte do seu espaço visual, falamos em **reenquadramento**. Reenquadrar uma fotografia é um gesto frequente em fotojornalismo, pois assim pode concentrar-se a atenção do observador no motivo e retirar da imagem elementos que desviem o olhar do que é importante. Os reenquadramentos podem fazer-se quer em laboratório (processo antiquado), quer usando meios informáticos (processo actual).

O enquadramento concretiza-se no **plano**. A fotografia é uma unidade de significação precisamente porque se consubstancia num plano. Embora as denominações e as tipologias dos planos sejam variáveis, consoante os autores, podemos considerar essencialmente a existência de quatro tipos de planos, com efeitos diferentes ao nível da expressividade fotográfica:

- **Planos gerais:** os planos gerais são planos abertos, fundamentalmente informativos, e servem, principalmente, para

situar o observador, mostrando uma localização concreta. São muito usados para fotografar paisagens e eventos de massas (as pessoas podem diluir-se no conjunto, mas podem também parecer personagens colectivas, com personalidade, forma e peso). Os planos gerais também podem servir, por exemplo, para fotografias em que o próprio cenário é a “personagem” (como o peso dos arranha-céus sobre as pessoas);

- **Planos de conjunto:** planos gerais mais fechados, onde se distinguem os intervenientes da acção e a própria acção com facilidade e por inteiro;
- **Plano médio:** os planos médios servem para relacionar os objectos/sujeitos fotográficos, aproximando-se de uma visão “objectiva” da realidade; um plano médio mais aberto pode considerar-se um **plano de três quartos** ou **plano americano**; um plano médio mais fechado pode considerar-se um **plano próximo**.
- **Grande plano:** os grandes planos enfatizam particularidades (um rosto, uma janela...), sendo frequentemente mais expressivos do que informativos, embora também sejam menos polissémicos do que os planos gerais, já que estes últimos possuem mais elementos para consumo do observador. Quando o grande plano é muito fechado, denomina-se **muito grande plano** ou **plano de pormenor**.

Além dos planos, é preciso tomar em consideração os **ângulos de tomada de imagem**, ou seja, o ângulo que a máquina fotográfica forma com a superfície. Os ângulos de captação de imagem também se materializam no plano. Daí as designações “plano normal”, “plano picado” e “plano contrapicado”:

- **Plano normal:** a tomada da imagem faz-se paralelamente à superfície, oferecendo uma visão “objectivante” sobre a realidade representada na fotografia;

- **Plano picado:** a tomada de imagem faz-se de cima para baixo, tendendo a desvalorizar o motivo fotografado;
- **Plano contrapicado:** a tomada de imagem faz-se de baixo para cima, tendendo a valorizar o motivo fotografado.

Entra-se no domínio da **composição** quando se fala da disposição dos elementos da fotografia tendo em vista a obtenção de um **efeito unificado**, que, em princípio, é a **transmissão de uma ideia ou de uma sensação**. Ou seja, entra-se no domínio da composição quando se fala da informação que é acrescentada ao enquadramento, quando se fala dos elementos da imagem e da forma como esses elementos competem pela atenção do leitor (AP, 1990: 27).

A forma mais comum de compor uma fotografia é colocar o motivo no **centro**. É uma forma de composição que resulta com **motivos simétricos** e que cria, normalmente, uma imagem repousante e equilibrada. Todavia, é importante distinguir o **centro visual** do **centro geométrico** de uma fotografia. De facto, é para o centro visual, que se situa ligeiramente acima do centro geométrico, que o olhar se tende a dirigir. Por isso, uma composição central deve, em princípio, privilegiar o centro visual em detrimento do centro geométrico.

Quando a fotografia é rectangular (quadrados e elipses também são formatos comuns em fotografia), pode ser composta com recurso à **regra dos terços**.

A regra dos terços é uma forma clássica de definir composições fotográficas e pictóricas. Consiste em dividir a imagem em terços verticais e horizontais, formando nove pequenos rectângulos. Os pontos definidos pelo cruzamento das linhas verticais e horizontais são **pólos de atracção visual**, podendo ser aproveitados para colocação do tema principal ou da parte mais importante do tema principal. Porém, caso se pretenda equilibrar o tema principal e se este estiver colocado num dos pontos referidos, pode incluir-se um tema secundário no ponto diagonalmente oposto -

desde que este não ofusque o tema principal. Estabelecer-se-ia, assim, uma hierarquia entre os elementos da imagem.

Quando se pretenda uma imagem mais dinâmica devem preferir-se composições que explorem o **desequilíbrio**. Neste caso, seguindo a regra dos terços, podem colocar-se os motivos nos terços verticais esquerdo ou direito ou nos terços horizontais superior ou inferior (ou sobre as linhas que definem esses espaços). Ao colocar-se o tema fora do centro, obriga-se o olhar do observador a mover-se pelo enquadramento e permite-se a esse observador uma melhor observação contextual do ambiente que rodeia o motivo.

Uma razão geralmente válida para se colocar o tema fora do centro é o **movimento**. Uma pessoa ou um objecto em movimento necessitam de espaço à frente, de maneira a sugerir que o movimento continua. Pelo contrário, caso a pessoa ou o objecto estivessem a sair do enquadramento, a imagem estaria associada à ideia de passado e não de um futuro a percorrer.

Uma chamada de atenção para a **linha do horizonte** (é, aliás, comum fazer coincidir a linha do horizonte com a linha que marca o terço horizontal superior ou com a linha que marca o terço horizontal inferior). A linha do horizonte pode colocar-se em qualquer lugar ou até abolir-se. Porém, como o seu próprio nome indica, quando surge deve ficar na **horizontal** - a menos que se queira exprimir algo insólito. E o fotógrafo necessita de vigiar bem o horizonte, especialmente em locais abertos, como a praia: é que não raras vezes uma brilhante composição fica arruinada devido à inclinação do horizonte.

A regra dos terços não é a única forma de compor uma imagem. É possível, **entre variadíssimas outras soluções**, conseguir composições eficazes dividindo a fotografia em metades ou em quartos e colocando o tema num desses espaços. De alguma forma, **a composição é instintiva**.

Os “erros” mais comuns ao compor uma imagem são os seguintes, segundo Lewis (1995: 132-134):

- **Mau background**, que geralmente resulta do facto de o fo-

tojornalista não conseguir ver como a câmara “vê”. A solução para este problema passa, geralmente, pela utilização de uma pequena profundidade de campo ou pela modificação do ângulo horizontal da câmara;

- **Inexistência de um ponto focal forte (e/ou único)**, que pode ser o resultado da indecisão do fotógrafo sobre qual a mensagem que quer fazer passar e sobre qual o motivo principal, da captação da imagem longe de mais ou de um mau plano de fundo. A solução para este problema, geralmente, passa por uma aproximação ao motivo, por uma selecção concreta do motivo principal ou pela mudança do ângulo horizontal que a câmara faz com o motivo;
- **Motivos sempre centrados**. A solução para este problema está na exploração de formas alternativas de composição, como a regra dos terços. O fotojornalista terá de se habituar a aproveitar os lados da imagem e a compor assimetricamente.

No ponto diametralmente oposto aos “erros” encontram-se as técnicas de composição que fazem de uma fotografia jornalística uma “boa” imagem à luz das convenções e dos valores profissionais dominantes. Essas convenções são particularmente visíveis nos manuais técnicos, que, visando auxiliar os neófitos, contribuem igualmente para a sua socialização e aculturação profissionais (por exemplo: Lewis, 1995; Hoy, 1986; Kobre, 1991).

Normalmente, os manuais profissionalizantes aconselham a compor encontrando **um único ponto focal forte** para cada imagem e a organizar a composição privilegiando esse ponto focal. Também aconselham a usar a clássica **regra dos terços** para compor (insistindo em códigos de composição que se baseiam na **assimetria do motivo**), a **aproveitar o primeiro plano** para (re) enquadrar o motivo dentro do próprio enquadramento e a levar em linha de conta **as relações que se estabelecem entre o primeiro plano, o motivo e o plano de fundo** (se houver vários planos

sucessivos, aumenta-se, inclusivamente, a sensação de profundidade). Sobre este último ponto, os manuais costumam preconizar a **captação do motivo sem que o plano de fundo nele interfira** (aconselhando o recurso a pequenas profundidades de campo, andar à volta dos sujeitos fotográficos para que não haja elementos que pareçam sair-lhes do corpo nem fontes de luz indesejadas, modificar o ângulo horizontal que a câmara faz com o motivo, etc.). Por vezes, porém, o **background** é extremamente importante enquanto elemento contextual que participa no processo de geração de sentido para a imagem fotográfica.

Outras ideias composicionais em que os citados manuais insistem são as seguintes:

- manutenção de uma composição simples;
- não inclusão de espaços mortos entre os sujeitos eventualmente representados na fotografia;
- exclusão de detalhes externos ao centro de interesse;
- inclusão de algum espaço antes do motivo (inclusão de um primeiro plano, que deve dar uma impressão de ordem);
- correcção do efeito de inclinação dos edifícios altos;
- preenchimento do enquadramento (para o que aconselham técnicas como a aproximação ao sujeito ou o uso de objectivas *zoom*);
- recurso à “agressividade” visual do *close in* (grande plano);
- inclusão, no enquadramento, de um espaço à frente de um objecto em movimento;
- fotografar as pessoas de forma a que a câmara forme com elas um ângulo horizontal de 45 graus, em situações como as "colectivas", etc.

4.3 O foco de atenção

O ser humano é fisiologicamente incapaz de prestar atenção simultânea a todos os estímulos de uma estrutura complexa, como o são a generalidade das fotografias. Assim, apenas alguns desses estímulos conseguem ser abarcados pela atenção num determinado momento. O fotógrafo deve, deste modo, privilegiar sempre uma zona da imagem que funcione claramente como **foco de atenção**, e que deve ser, obviamente, o motivo principal.

A **organização dos estímulos** é uma das condicionantes da **amplitude temporal**, ou seja, do tempo durante o qual a atenção do observador é mobilizada para o foco de atenção. Só depois de atingir a **saciedade perceptiva** é que a atenção do sujeito vai atender a novos focos onde possa ir buscar novas informações. Estes **focos secundários** devem ser os restantes elementos que um fotógrafo deve procurar ordenar e hierarquizar numa fotografia para gerar um determinado sentido. Por exemplo, se o Presidente da República faz uma comunicação ao país, o fotógrafo deve privilegiar como motivo principal -e foco de atenção- o Presidente a discursar. Mas deve também mostrar na imagem os restantes elementos que possam contribuir para fazer passar uma determinada mensagem, como a bandeira portuguesa, símbolo nacional. Esses elementos devem funcionar como focos secundários de atenção.

Quando organiza composicionalmente uma fotografia, o fotógrafo deve ter em consideração que vários factores levam a que determinados pontos ou áreas de uma imagem cativem mais facilmente a atenção: a **intensidade** dos estímulos (provocada, por exemplo, pela cor), a **incongruência**, o **isolamento**, a **repetição**, o **contraste cromático**, o **contraste luz-sombra**, etc. Por consequência, o jornalista fotográfico deve manter-se vigilante, pois tem de impedir que motivos secundários se transformem no foco de atenção, o que distorceria a mensagem.

Resta referir que para que um observador prossiga na mobilização dos canais sensoriais e continue a prestar atenção a uma

fotografia depois de lhe ter lançado um olhar de relance, ou seja, para que um observador se envolva na comunicação fotográfica, é preciso atender à sua **cultura**, às suas **expectativas**, às suas **motivações** (conscientes ou não), aos seus **hábitos** e à sua **experiência anterior**. Sendo a **atenção** um **fenómeno social**, fazer fotojornalismo com sentido torna-se, assim, um acto difícil.

4.4 Relações figura - fundo

A psicologia da Gestalt ensina-nos que percebemos contextualmente configurações globais e não unidades dispersas, ou seja, percebemos conjuntos organizados de sensações. Assim, **a figura percebe-se sobre um fundo**, a menos que ela preencha todo o enquadramento. No fotojornalismo, por princípio, os motivos têm de se destacar claramente do seu fundo. Um fundo confuso, face ao qual o motivo se dilua ou perca importância, raramente permite construir uma mensagem clara.

As relações figura - fundo são dinâmicas. Os elementos que se encontram no fundo, tal como aqueles que rodeiam o motivo, em princípio contribuirão para que à foto seja atribuído um sentido por parte do observador (de quem, em último grau, depende sempre a atribuição de um sentido final à mensagem). Uma conferência de imprensa do presidente do FC Porto, Pinto da Costa, sob um fundo neutro gerará, provavelmente, um sentido diferente de uma fotografia do mesmo sujeito em que por trás se veja o símbolo dos “dragões”. O que se coloca em **primeiro plano**, nos **planos secundários** e no **plano de fundo** torna-se, assim, extremamente importante, quer para dar força visual à imagem, quer para realçar certos conteúdos. Por exemplo: um navio de guerra no mar poderá ser realçado se em primeiro plano se mostrar um canhão (na costa ou noutra navio).

Numa fotografia, as formas podem ser **significantes** ou **não significantes** (Veillard, cit. por Costa, 1994: 53). Em princípio, para o fotojornalismo interessam as formas significantes (como

uma pessoa recortada sobre um fundo), mas, por vezes, as formas não significantes, comuns na fotografia abstracta, podem ser relevantes.

Por vezes, as formas significantes integram em si formas não significantes - tudo depende da perspectiva e do grau de afastamento do observador em relação à fotografia. A título exemplificativo, na fotografia de um rosto, um olho e a sua zona envolvente é, sem dúvida, uma forma significativa; mas um espaço que contemple apenas uma pequena zona do queixo será uma forma não significativa. O fotógrafo e os editores fotográficos precisam de ter cuidado com estas questões, sobretudo ao reenquadrar, porque uma composição significativa poderá, por amputação, transformar-se numa forma não significativa.

4.5 Equilíbrio e desequilíbrio

Quando, a partir do centro, as linhas de força (linhas que conduzem o olhar numa imagem) se distribuem de maneira equilibrada fala-se em **equilíbrio**. A **simetria** é a expressão mais evidente de equilíbrio. Uma pessoa, de pé, colocada na linha vertical central de uma fotografia com fundo neutro e com ambos os lados do corpo em posições iguais é exemplo de um motivo simétrico numa fotografia simétrica e, portanto, equilibrada. Aliás, a colocação de objectos/sujeitos no centro de uma fotografia resulta bem quando eles são simétricos. A simetria fotográfica é útil para atrair a atenção para um objecto já em si simétrico.

Há duas formas de equilíbrio: o **equilíbrio estático** e o **equilíbrio dinâmico**. Por exemplo, uma fotografia de dois rostos, posicionados um de cada lado da imagem, é uma fotografia em que a composição apresenta um equilíbrio estático. Pelo contrário, uma fotografia em que um adulto esteja de um dos lados da imagem e em que duas crianças estejam do outro apresenta uma composição em equilíbrio dinâmico. Conforme os seus nomes indicam, o equilíbrio estático gera sensações de estatismo, enquanto

o equilíbrio dinâmico produz uma certa tensão, que favorece uma leitura activa da imagem. Este mesmo fenómeno ocorre, com mais força, nas fotografias desequilibradas. Por exemplo, pode colocar-se uma pessoa num dos lados de uma imagem e não na posição central. Obtém-se, assim, uma fotografia com a composição em **desequilíbrio**. O **desequilíbrio** gera tensão e, portanto, favorece uma leitura ainda mais activa da imagem

É de salientar que um **horizonte central**, dividindo a imagem em duas metades, corre o perigo de estabelecer uma separação em áreas de igual importância em que nada predomine. Mas, por exemplo, quando se quer mostrar os efeitos sobre o solo de um sol abrasador o melhor poderá ser consagrar idêntico espaço horizontal ao solo ressequido e ao céu sem nuvens e de um azul intenso.

4.6 Elementos morfológicos

Há vários elementos morfológicos que contribuem para dar sentidos a uma fotografia ou para gerar sensações a partir da mesma. Entre eles temos os seguintes:

4.6.1 Grão

A fotografia digital é formada por pixels, mas a fotografia tradicional baseia-se na fotossensibilidade dos sais de prata. Estes, uma vez expostos à luz, adquirem novas propriedades. O **grão** (não confundir com o ponto), decorrente dos sais de prata fotossensibilizados, é a unidade físico-química estrutural elementar da fotografia (Costa, 1994: 50).

Geralmente, quanto mais sensível à luz é um filme (quanto maior o valor de ASA/ISO), mais granulosas são as fotografias. Esta propriedade pode ser aproveitada para gerar sentido para a imagem. Uma família em desagregação, por exemplo, poderá ser melhor representada usando-se um filme de elevada velocidade, que proporcione um grão mais grosso.

4.6.2 Massa ou mancha

A *massa* é o segundo elemento da estrutura morfológica da imagem fotográfica (Costa, 1994: 51) e corresponde ao conjunto regular de grãos da mesma densidade ou diâmetro e, portanto, a regiões fotográficas com idênticas colorações ou tonalidades. As sombras podem muitas vezes ser manchas com significado (por exemplo, a sombra ameaçadora dos soldados numa qualquer guerra civil).

4.6.3 Pontos

Uma pessoa fotografada isoladamente sobre um fundo neutro pode reduzir-se, geometricamente, a um ponto, que adquire relevância por contraste e por segregação da figura face ao fundo. Várias pessoas (ou vários objectos semelhantes), dispostas numa determinada linha, formam uma **linha implícita** a partir dos “pontos” constituídos por essas pessoas ou esses objectos.

4.6.4 Linhas

Numa imagem fotográfica, as linhas podem ser **implícitas** (quando são formadas por pontos ligados, por exemplo, uma pessoa a olhar para outra, uma pessoa a seguir a outra, etc.) ou **explícitas** (quando são visíveis como linhas, por exemplo, uma corda, um muro, os alicerces de um edifício, um cordão humano, uma pessoa vista com base na altura, etc.).

Chamam-se **linhas de força** às linhas implícitas ou explícitas que conduzem o olhar do observador numa imagem. Um fotojornalista pode aproveitar as linhas de força para direccionar o olhar de um observador para o motivo ou para levar o observador a fazer uma leitura orientada da imagem (obrigando o olhar do observador a percorrer os vários pontos da imagem unidos pelas linhas de força).

Como a fotografia é bidimensional, altura, largura e profundidade percebem-se através de um sistema de ilusões ópti-

cas, designado **perspectiva**. Devido a isto, montanhas colocadas num fundo onde se recorta um sujeito fotográfico podem, na fotografia, reduzir-se a pouco mais do que manchas. As **linhas de perspectiva** são, assim, as linhas de força que dão a sensação de profundidade, como os muros de ambos os lados de uma rua recta fotografada de topo. Note-se, porém, que a **grandeza relativa** dos objectos e a **intercalação de objectos** em planos sucessivos da imagem (do primeiro plano até ao plano de fundo) também podem contribuir, em fotografia, para dar a sensação de profundidade.

As **linhas horizontais** e as **linhas verticais** tendem a dar a sensação de **estatismo**. Porém, a sensação produzida por uma fotografia de um grupo de pessoas em pé, em que as pessoas se assemelhem a uma série de linhas verticais paralelas, pode ser de **hieratismo**.

As **linhas oblíquas** introduzem tensão dinâmica. Imagine-se, por exemplo, a fotografia de uma ginasta. Se ela for fotografada fazendo uma linha oblíqua com o corpo, a fotografia ganha dinamismo. A mesma ginasta também pode curvar-se completamente, fazendo uma roda com o corpo. Geometricamente, o seu corpo faria uma linha curva, e a fotografia geraria uma certa sensação de movimento. De facto, as **linhas curvas** produzem, na maioria das pessoas, a sensação de movimento, mesmo em assuntos estáticos.

As linhas podem gerar efeitos de **distensão** ou de **concentração**. Por exemplo, pode-se aproveitar a esquina de um edifício para dividir uma fotografia em duas metades verticais, num espaço aberto. As fachadas desse edifício obliquariam uma para cada lado da foto, gerando perspectiva. Neste caso, as linhas distenderiam a composição. Mas também se pode fotografar uma pessoa num canto de uma sala, vendo-se as linhas do tecto a convergirem para ela. Estaríamos perante um fenómeno de concentração. Enquanto a distensão dá a ideia de arejamento e de abertura, à concentração linear podem associar-se as sensações de encerramento e até de claustrofobia, especialmente em ambientes escuros.

4.6.5 Textura

Certos objectos têm determinadas particularidades textuais que lhes possibilitam contribuir para os processos de geração de sentido quando são fotografados. Os casos mais comuns são, provavelmente, o aproveitamento dos rostos e dos muros rugosos. Por exemplo, os muros rugosos, especialmente se estiverem sujeitos ou cobertos de líquenes, podem sugerir abandono ou mesmo fealdade. A textura das plantas, especialmente dos troncos, também é frequentemente aproveitada - não é a primeira vez que se associam as rugas de alguém às “rugos” do tronco de uma árvore.

4.6.6 Padrão

Um padrão é, basicamente, a repetição de um determinado elemento. Por exemplo, uma cerca de tábuas verticais idênticas constitui um padrão. Em fotojornalismo, certos padrões podem ser aproveitados para gerar sentido. O referido cercado poderá contribuir, numa imagem, para dar a ideia de rusticidade.

4.6.7 Cor

A cor permite atrair a atenção, mas também é um agente conferidor de sentido, em função do contexto e da cultura. Por exemplo, se um fotojornalista pretende fazer uma *feature photo* em que exalte a alegria das crianças não deve procurar crianças vestidas de negro ou locais escuros, mas sim crianças vestidas com cores vivas e locais multicoloridos.

Fala-se de **harmonia cromática** quando numa fotografia existem cores próximas (por exemplo, laranja, amarelo torrado, amarelo e vermelho); fala-se de **contraste cromático** quando na imagem existem cores contrastantes (por exemplo, azul vs. vermelho, amarelo vs. violeta, etc.). Há, porém, outras formas de evidenciar contraste cromático:

- contraste de cores fortes com cores neutras (vermelho vivo vs. cinzento claro, por exemplo);
- complementação entre cores claras e cores escuras (por exemplo, o amarelo-limão faz o azul marinho parecer mais escuro);
- contraste entre tons intensos e não intensos da mesma cor (o vermelho carregado contrasta com o vermelho claro).

Para se explorar a ideia de tranquilidade e quietude pode recorrer-se à harmonia cromática de cores quentes suaves, como o amarelo-torrado e o castanho-terra suave. Já a harmonia de cores frias, como os azuis, possibilita a exploração da ideia de frieza, por exemplo. Assim, uma paisagem de Inverno poderá ser valorizada pela saturação cromática na banda dos azuis, com cores intensificadas por um filtro polarizador ou mesmo por um filtro azul.

Apontar para a luz provoca reflexos quando a luz bate directamente nas lentes, o que esbate as cores, tornando-as mais fáceis de combinar. A névoa e a chuva também tendem a produzir esbaticamentos de cor, tal como a utilização de filmes de alta sensibilidade e a utilização de teleobjectivas de longa distância focal (neste caso, devido à diminuição relativa da profundidade de campo).

4.6.8 Configuração

A configuração tem a ver com a **forma** e o **volume** de um objecto. Por exemplo, um mexicano sairá visualmente mais valorizado e identificado se for fotografado com o seu **sombrero**, cuja forma e volume darão força visual e significação à imagem.

4.7 Profundidade de campo

Como vimos, à distância entre os pontos nítidos mais próximo e mais afastado do ponto focado chama-se **profundidade de campo**.

Em termos simples, a profundidade de campo é a zona nítida da imagem, em termos de profundidade.

Recapitulando, a profundidade de campo diminui com o aumento (a) da proximidade ao objecto focado, (b) da distância focal da objectiva usada e (c) da abertura do diafragma (dispositivo que controla a quantidade da luz que sensibiliza o filme). O inverso também é verdadeiro, isto é, a profundidade de campo é tanto maior (a) quanto menor for a distância focal da objectiva usada, (b) quanto maior for a distância ao objecto focado e (c) quanto menor for a abertura do diafragma.

A utilização expressiva da profundidade de campo é comum em fotojornalismo. Uma pequena profundidade de campo pode servir, por exemplo, para relevar objectos em relação ao fundo e ao(s) primeiro(s) plano(s). Uma grande profundidade de campo é importante, por exemplo, na fotografia de paisagens.

4.8 Movimento

Já aqui se disse que um fotojornalista pode escolher **travar** o movimento ou fazer um “**escorrido**”. No primeiro caso, é “congelado” um instante do movimento que animava o motivo; no segundo caso, explora-se um efeito de arrastamento, que, por vezes, resulta numa exploração eficaz da ideia de velocidade (um efeito semelhante pode ser obtido por filtros de arrastamento).

Recordando, quando um fotojornalista pretende travar um movimento, tem de usar uma velocidade de obturação (tempo durante o qual a luz sensibiliza o filme) apropriada, que será tanto maior quanto mais rápido for o movimento do objecto (por exemplo, se para se travar o movimento de uma pessoa a caminhar se torna necessária a utilização de uma velocidade na ordem de 1/125 de segundo, para se travar o movimento de um carro numa auto-estrada já poderá ser necessária a utilização de uma velocidade de 1/1000 de segundo). Como é lógico, para objectos estáticos pode ser usada qualquer velocidade.

Se o fotojornalista pretender fazer um “escorrido”, deve usar velocidades lentas, ou, mais propriamente, velocidades mais lentas do que a menor velocidade que consegue travar o movimento do objecto. Por exemplo, se o movimento de uma pessoa a caminhar for travado usando uma velocidade de 1/60 de segundo, velocidades iguais ou inferiores a 1/30 de segundo já produzirão um “escorrido”. Este efeito será tanto mais pronunciado quanto menor for a velocidade (por exemplo, a utilização de uma velocidade de 1/2 de segundo -meio segundo- gerará um efeito de escorrimto mais notório do que a utilização de uma velocidade de 1/4 de segundo ou superior).

Para se travar o movimento usando-se velocidades apropriadas, não é preciso movimentar a máquina fotográfica fazendo-a acompanhar o objecto. Esta última técnica, porém, pode ser usada quando se pretende obter um **fundo “escorrido”** e, ao mesmo tempo, **travar o movimento** de um objecto que se segue com a máquina. Nas corridas é muito comum recorrer-se a esta técnica.

Travar o movimento é a opção mais comum no fotojornalismo. Os gestos significativos, as posições sugestivas, precisam frequentemente de ser “congeladas” para que lhes possa ser imposto um sentido. A máquina fotográfica tem a capacidade de “sacar” à realidade um fragmento de tempo que potencia o nosso limitado poder de visão.

4.9 Iluminação

É intuitivo afirmar que ao iluminar-se um motivo em detrimento de outro(s) se releva unicamente aquele que está exposto à luz. Mas não é só por essa via que a iluminação contribui para a atribuição de sentidos a uma imagem. O brilho de uma gota de orvalho na pétala de uma flor pode dizer mais do que a imagem de toda a planta. A criança fotografada com o sol a fazer brilhar os seus cabelos parece contagiar inocência e alegria. Porém, a iluminação também é importante para o fotógrafo porque dela dependem, em

grande parte, as noções de **profundidade** e de **relevo** que se pretenda que a fotografia transmita. Por exemplo, um nariz grande projecta no rosto uma sombra maior do que um nariz pequeno; esta sombra contribui para dar a noção do tamanho do nariz. Da mesma maneira, para se acentuar o relevo de uma moeda terá de se usar uma luz rasante, que projecta mais sombras.

A luz tem várias características essenciais: **qualidade, direcção/sentido, contraste, uniformidade, cor e intensidade**. Neste ponto, vou reportar-me unicamente àquelas que eu considero serem cruciais para um fotojornalista, com exclusão da cor, de que já falei.

A **qualidade da luz** refere-se principalmente ao tipo de sombra que um objecto iluminado produz: dura e definida ou suave a gradual. Usualmente, a **luz suave** provém de fontes luminosas como um céu totalmente enevado. É possível transformar luz dura em luz suave colocando-se material difusor, como papel vegetal, entre a fonte de luz e o motivo. Quanto maior for o difusor e mais perto estiver o objecto mais suave será a luz.

A **luz dura** provém, usualmente, de fontes luminosas pequenas e concentradas, como uma lâmpada ou um *flash*. Pode fazer-se com que a luz suave se transforme em luz dura tapando-se a fonte de luz suave com um material opaco onde se recorte um pequeno orifício. A luz que passar por esse orifício será luz dura. Em interiores, fechando quase completamente uma janela, é possível produzir luz dura, mesmo que o céu esteja enevado.

A **direcção** e o **sentido** da luz determinam as sombras projectadas pelo objecto e a área deste que é iluminada, o que, por exemplo, afecta a percepção da textura e do volume.

A **iluminação lateral** é, em princípio, aquela que melhor traduz a ideia de profundidade e o relevo, devido ao jogo de sombras (claro-escuro) que permite. Pelo contrário, a **iluminação frontal** tende a espaçar os volumes por falta de sombras e de contrastes (o rosto fica “mais cheio”). Com o **contra-luz (iluminação por trás)** valoriza-se a forma em detrimento do conteúdo, perdendo-se informação para se ganhar conotação e valor estético formal

(num contra-luz perfeito, o motivo fica completamente escuro, surgindo recortado no fundo e rodeado por um halo de luz). Caso, num contra-luz, se pretenda ter o motivo rodeado por um halo de luz mas também poderem observar-se os traços do motivo, deve usar-se um **reflector** que reenvie alguma luz para a frente do motivo (uma simples folha branca poderá servir). Uma alternativa ao uso do reflector é a utilização de um *flash*.

O contra-luz acentua recortes e produz formas bem definidas, mas faz perder a maior parte dos pormenores nas sombras e reduz o relevo.

A habituação das pessoas à luz solar leva a que a iluminação que parece mais normal seja a **iluminação de cima para baixo**, mas é preciso ter em consideração que com o sol muito alto, próximo do meio-dia solar, a iluminação é incaracterística, devendo-se evitar fotografar ao ar livre nesse período. A **iluminação de baixo para cima** induz alguns efeitos estranhos.

Quando se utilizam **fontes de luz artificial**, como o *flash*, torna-se necessário entrar em linha de conta com a distância para calcular a exposição. De facto, se à luz do dia a distância dos objectos à superfície da Terra até à fonte de luz, o sol, é uma constante, não tendo significado para o cálculo da exposição, em condições em que a fonte de luz é artificial é preciso atender ao facto de a exposição ser inversamente proporcional ao quadrado da distância. Assim, um objecto situado, por exemplo, a dois metros da fonte de luz artificial receberá quatro vezes menos luz do que um objecto que esteja situado a um metro dessa fonte luminosa. Diga-se, porém, que fotografar com *flash* directo torna a imagem “artificial”. Este artificialismo deve-se à luz dura e à ausência de volume, à falta de sombras e de contrastes, que resulta da iluminação com flash ao nível do motivo. Assim, os fotojornalistas preferem usar *flashes* de cabeça rebatível. Quando precisam de fazer uma fotografia com *flash*, apontam-no para superfícies reflectoras, como um tecto branco, e abrem o diafragma um pouco mais. Este procedimento evita que o motivo seja atingido pela luz directa do *flash*. Uma outra técnica consiste em rebater

o *flash* cerca de 45 graus, prendendo por trás um reflector branco. Quando se procede desta maneira, pode-se aumentar a abertura meio-diafragma ou um diafragma.

Sobre a utilização de *flash*, há ainda três pormenores a referir. Em primeiro lugar, quando se utiliza essa fonte de luz muito próxima do motivo pode-se produzir iluminação irregular. Em segundo lugar, quando se fotografa com *flash* é preciso considerar o possível **efeito de arrastamento**, que pode ser indesejado e que ocorre quando o motivo se movimenta mais depressa do que a velocidade de obturação. Em terceiro lugar, o *flash* deve ser evitado: sempre que possível, o fotojornalista deve trabalhar com a luz que encontra, pois isso promoverá a “naturalidade” das imagens.

Trabalhar com a **luz existente** exige uma aprendizagem. O fotojornalista tem de aprender a observar a luz. Tem de estudar a contornar os problemas que radicam na falta de luz para a fotografia (que, literalmente, significa “escrita com luz”). O problema crucial coloca-se ao nível dos efeitos. Por exemplo, quando se fotografa a preto-e-branco no exterior, poderá julgar-se que a luz directa do sol é demasiado contrastada; porém, se o objecto for deslocado para a sombra, a luz muda completamente. Nesta mesma situação, mas quando se fotografa a cores, é preciso ter em atenção, por exemplo, que o azul intenso do céu pode provocar um domínio cromático não pretendido ou mesmo inaceitável, especialmente se o filme tiver “queda” para a banda dos azuis.

Em termos de iluminação, é útil salientar ainda, a título de conselho, que o fotojornalista deve evitar a luz solar directa, particularmente quando ela é intensa e brilhante.

4.10 Lei do agrupamento

Ensina-nos a psicologia da Gestalt que quanto mais próximos estão os objectos mais se atraem entre eles. Assim, uma fotografia de dois futebolistas em luta pela posse da bola tem mais força visual e apelativa do que um plano geral do campo, no qual essa

cena se perderia entre vários elementos “desgarrados”, pois a dispersão debilita as forças de atracção.

4.11 Semelhança e contraste de conteúdos

A **semelhança** estabelece-se pela coerência entre elementos; o **contraste** estabelece-se pela incoerência entre os mesmos. A fotografia do Ferrari parado na fila e do homem montado no burro, que passa à frente do automóvel, gera, por contraste temático, uma certa tensão dinâmica. O mesmo acontece na fotografia da mão saudável de um branco que segura a mão faminta e mirrada de um negro dos campos da fome. Pelo contrário, numa foto um grupo de futebolistas do mesmo clube é identificado porque os seus equipamentos são semelhantes. As cómicas fotografias de Elliott Erwitt, nas quais este fotógrafo explora relações de semelhança entre os comportamentos das pessoas e dos animais, são, neste campo, um outro exemplo citável.

4.12 Relação espaço - tempo

Podem fomentar-se associações mentais entre a ideia de tempo e a disposição espacial dos objectos numa fotografia. Assim, quando se fotografa um objecto animado de movimento a entrar na imagem fotográfica, dá-se a ideia de que há um **futuro** a percorrer, pois ao objecto ainda falta percorrer uma parte da imagem. Pelo contrário, se ele for fotografado a sair da imagem, a noção associada é a de **passado**. Há, todavia, outras formas de levar mentalmente o observador a outras épocas. Assim, a exploração do cenário ou a presença de objectos como uma casa em ruínas (passado) ou um modelo de nave espacial (futuro) certamente permitem uma exploração eficaz do **tempo psicológico**.

4.13 Processos de conotação fotográfica barthesianos

Roland Barthes (1961) defendia que a fotografia sustenta duas estruturas, uma eminentemente **denotativa** (o analógico fotográfico), não codificada, e uma eminentemente **conotativa**, que suporta um código de natureza sócio-cultural, estabelecido através de seis processos principais de conotação (além do texto). Barthes chamou a esta característica da imagem fotográfica o **paradoxo fotográfico**.

Dadas as características deste livro, não se insistirá nas particularidades semióticas da (leitura de) imagem. Todavia, é importante referenciar os processos de conotação identificados por Barthes, já que são passíveis de ser usados em fotojornalismo quando se pretende outorgar um sentido à fotografia.

A) Truncagem

A truncagem consiste na introdução, modificação ou supressão de elementos numa fotografia. Por exemplo, um jornal publicou, há alguns anos atrás, uma fotografia de um táxi caído num enorme buraco numa estrada. Essa era uma imagem truncada (apesar de o público não ter sido avisado disso), que resultava da combinação de elementos de duas fotografias diferentes, uma do táxi e outra do buraco.

Do meu ponto de vista, não teria havido qualquer problema ético-deontológico em ter-se truncado essa fotografia se o público tivesse sido avisado, já que a combinação das duas imagens dava uma ideia significativamente mais precisa do que tinha acontecido. Isto é, a truncagem nem sempre é negativa (embora deva evitar-se). O problema ético-deontológico residiu na inexistência de qualquer advertência pública sobre a origem da imagem.

Uma das truncagens mais vezes detectadas em fotografias jornalísticas consiste na supressão de objectos: o carro que se apaga

por estar à frente da pessoa ou do monumento, a lata de Coca-Cola que poderia funcionar como publicidade gratuita, etc.

B) Pose

Os gestos e as expressões significativas do ser humano, nomeadamente quando são encenados de propósito para figuração na imagem fotográfica (o que constitui a **pose** propriamente dita), são elementos passíveis de outorgar determinados sentidos à imagem fotográfica, pois favorecem a construção e a reformulação de ideias sobre as pessoas fotograficamente representadas. O escritor que se inclina para trás na cadeira em que está sentado, deliciado com o charuto que segura na mão, ao mesmo tempo que expelle o fumo, dará, hipoteticamente, a imagem de um pensador que sabe apreciar os pequenos prazeres da vida.

C) Objectos

A presença das representações de determinados **objectos** numa imagem fotográfica contribui para a construção de sentidos para essa fotografia. Imagine-se a personagem que imaginei para ilustrar a influência da pose, o escritor recostado na cadeira a fumar, deliciado, um charuto. Se ele estiver rodeado por estantes cheias de livros e outros objectos, se tiver à frente uma velha máquina de escrever sobre uma velha secretária, a atmosfera provavelmente transpirará a ideia de intelectualidade.

D) Fotogenia

Uma cena ou um sujeito podem ser “embelezados” pela iluminação. A própria fotografia pode ser “embelezada” pelas técnicas de impressão e de processamento. Todas estas situações são exemplos enquadráveis pela designação “**fotogenia**”, demonstrando, todas elas, como através de uma série de procedimentos técnicos se contribui para a construção de sentidos para a imagem.

A utilização de luz indirecta a partir do *flash*, por reflexão, é uma técnica susceptível de favorecer a imagem dos sujeitos fotografados, enquadrando-se, portanto, no processo de conotação de imagem que Barthes designou por fotogenia.

E) Esteticismo

O **esteticismo** é um processo de conotação que consiste na exploração estética da fotografia ao ponto de ela se assemelhar à pintura. O pictoralismo, primeiro movimento fotográfico da história, fazia até desse objectivo a sua razão de ser.

A **composição** da imagem, dentro do referido processo, adquire grande relevância. Por exemplo, numa célebre fotografia de Henri-Cartier Bresson vê-se um corredor de uma prisão (em perspectiva) e pelas grades de uma das celas passam, completamente nus, um braço musculado, completamente estendido e com o punho fechado, paralelo ao solo, e uma perna igualmente musculada, oblíqua em relação ao chão do corredor (quase parece metade daquele célebre desenho de Leonardo da Vinci do homem bem proporcionado no interior do círculo). Parece ser um gesto de raiva. Nesta imagem, são a composição geométrica e a condensação de um gesto momentâneo e surrealista que impulsionam a construção de sentidos.

F) Sintaxe

Por vezes, a imprensa publica conjuntos de fotografias, que podem formar sequências (por exemplo, os vários instantes de um atleta a saltar em comprimento: a concentração, o arranque, o momento do salto, a aterragem, a saída da caixa de areia, o gesto de vitória, etc.). Outras vezes, trata-se de fotografias justapostas ou contíguas (variantes da sintaxe), que por vezes são inadvertidamente colocadas juntas. Por exemplo, imagine-se que um jornal tem dois temas para a primeira página: um congresso partidário e o início da época das tosquias de ovelhas. Se a fotografia do líder

surgir ao lado da fotografia de um rebanho de ovelhas pode transmitir a sensação de que os apoiantes desse partido não são mais do que um rebanho de carneiros, sem pensamento próprio. A acção representada nas imagens ganha sentido devido à **sintaxe**, isto é, à disposição orientada e significante das fotografias.

Finalmente, é de chamar a atenção para o facto de que, segundo Barthes, quanto mais uma fotografia é traumática, mais difícil é a conotação - o choque reduz a polissemia. É o que acontece nas *foto-choque*.

4.14 Distância

O facto de os sujeitos fotografados serem representados com pouca distância ou grande distância entre eles pode trazer efeitos significantes. Por exemplo, uma ampla bancada vazia entre dois deputados pode simbolizar que são de forças políticas opostas; por contraste, a intimidade e a afinidade podem ser sugeridas pelo gesto da pessoa que se inclina para outra, particularmente se o enquadramento for feito com base num plano aberto em que essas duas pessoas, por contraste, ganhem notoriedade. Da mesma maneira, fotografar um político isolado que numa bancada assiste a um jogo de futebol pode sugerir o afastamento dessa pessoa em relação ao Povo.

4.15 Sinalização

Em certas situações, a escassa qualidade de uma fotografia pode obrigar o editor a intervir para assinalar uma determinada secção significativa da imagem. Por exemplo, em Portugal tornou-se necessário assinalar, numa fotografia de uma multidão de adeptos benfiquistas, aquele que de entre eles atirou o *very light* contra os adeptos do Sporting numa final da Taça de Portugal, no Estádio Nacional, provocando um morto.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 60 - Reihhard Krause / Reuters, Campo de Refugiados de Jenin, Palestina, Julho de 2002. Fotografia em plano geral, num ângulo ligeiramente contrapicado. Fotografia de composição simples, em equilíbrio estático (o peso visual reparte-se por ambos os lados da fotografia), quase simétrica. A estrada constitui uma linha de força que obriga o observador a percorrer a fotografia desde a casa destruída (ponto focal), que se recorta no horizonte, colocado na horizontal!) e que se destaca pela sua massa, até ao motivo principal, a senhora e a menina, que enfrentam a subida num cenário de destruição. O motivo principal situa-se um pouco abaixo do centro geométrico da foto. A textura é impressionante, enfatizando os pormenores da destruição. Como mandam as "regras", há espaço entre o limite inferior da fotografia. O esteticismo da composição contribui para dar sentido à foto (a destruição passou por Jenin).

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 61 - Jerome Delay / Associated Press, Comício da Oposição no Zimbábue, Março de 2002. Esta fotografia sugere a forma de composição fotográfica mais simples - enquadramento central com o motivo no centro visual. No entanto, há nela um certo desequilíbrio que lhe empresta tensão dinâmica.

Uma linha de força implícita entre a moça que se destaca na imagem e os olhos sobressalientes de uma pessoa ao seu lado obriga o observador a percorrer a imagem com o olhar.

Destaque também para a pequena profundidade de campo, que ajuda a realçar o motivo principal e a segregá-lo do fundo.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 62 - Saul Inle / US Navy / Reuters, Piloto Americano, Novembro de 2001. O desequilíbrio é uma opção compositiva capaz de gerar tensão dinâmica e de congregar a atenção do observador.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 63 - Charles Platiau / Reuters, Presidente Jacques Chirac, França, Fevereiro de 2002. Uma forma de realçar o motivo é isolá-lo. Simbolicamente, esta opção também pode representar o isolamento da pessoa face à sociedade ou aos seus concidadãos.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 64 - Vladimir Alenin / Reuters, Forças Armadas Russas na Tchetchénia, Fevereiro de 2002. Os enquadramentos invulgares e o olhar selectivo atraem a atenção do observador, ajudam a vencer as rotinas e podem servir para realçar pormenores.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 65 - Fernando Veludo / Público, Construção do Novo Estádio das Antas, Porto (Portugal), Junho de 2002. Fotografia aérea em plano geral aberto, em ângulo picado. Os estádios (o velho e o novo, que está a construir-se) foram escolhidos para ponto focal, sendo o espaço enfatizado pelo recorte dado pela estrada e pela linha de casas.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 66 - Larry Downing / Reuters, Presidente Bush, Julho de 2002. Fotografia em plano médio e ângulo normal, obtida com teleobjectiva. Repare-se quanto o gesto firme e a expressão determinada do Presidente contribuem para atribuir sentido à fotografia (pose). Os objectos também são importantes para atribuir significado à imagem. A bandeira enfatiza a condição do Presidente como representante dos Estados Unidos. A tribuna e o microfone ajudam o leitor a perceber que o Presidente está a discursar, mesmo que a plateia não seja visível. A interpretação das fotografias deve muito à experiência, conhecimento e fotoliteracia do observador.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 67 - Kev Capon / Reuters, Soldado da ONU e Crianças Angolanas, Angola, Outubro de 2001. Fotografia em plano de conjunto e ângulo normal, de composição simples (divisão em metades), em equilíbrio dinâmico (o peso visual distribui-se simi-larmente pelas duas metades, mas o peso visual das três crianças tem de ser adicionado para se contrapor ao peso do soldado e da sua arma; a criança ao fundo contribui para aumentar o peso vi-sual da metade direita da fotografia). A forma como o soldado e as crianças se vestem, e a arma do soldado permitem concluir que se está perante crianças civis e um militar (a presença de objec-tos contribui para atribuição de sentido às imagens). O fundo é neutro, permitindo que o motivo de recorte facilmente do fundo e constitua um ponto focal forte. A continência evidencia o respeito das crianças pelo soldado e do soldado pelas crianças (pose).

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 68 - Kevin Lamarque / Reuters, Presidente Bush Passa em Revista as Tropas, Julho de 2002. Fotografia em plano ameri-cano, em ângulo normal, com o motivo a cerca de 45 graus. Bush, em primeiro plano e com a cabeça acima do alinhamento superior dos soldados, recorta-se da mancha constituída pelos militares, em segundo plano (esteticismo). A continência (pose) e as fardas dos soldados (objectos) evidencia estar-se em presença de uma cerimónia militar.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 69 - François Lenoir / Reuters, Wim Duisenberg, Pre-sidente do Banco Central Europeu, Julho de 2002. Fotografia em grande plano e ângulo normal. Os manuais de fotojornalismo aconselham o recurso à agressividade visual do close-in e ao en-chimento do enquadramento. A presença dos óculos (objectos) e a expressão (pose) contribuem para a ideia de intelectualidade atribuível ao banqueiro.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 70 - David Clifford / Público, Primeiro-Ministro Português Durão Barroso Discursa no Congresso do PSD (Portugal). Fotografia em plano de conjunto e ângulo picado. O recurso ao picado contribuiu para desvendar um pormenor escondido de quem observasse Durão Barroso do recinto do evento: a tribuna incluía três monitores de televisão sintonizados para as principais estações portuguesas de televisão, permitindo ao orador controlar a sua imagem e corrigir a sua postura. É o espectáculo da política e a política espectáculo.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 71 - Damir Sagolj / Reuters, Soldado dos Estados Unidos na Bósnia, Julho de 2002. Fotografia em plano de conjunto e ângulo contrapicado. Movimento travado. O contrapicado confere importância e "peso" visual ao militar. O helicóptero, a arma e o vestuário ajuda a concluir que se está na presença de militares (presença de objectos). O motivo recorta-se facilmente do fundo vazio.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 72 - Jacqueline Larma / Associated Press, Israel, Julho de 2002. Fotografia em plano de conjunto e ângulo contrapicado. O contrapicado enfatiza a presença do militar e a seu sobreposicionamento em relação aos civis. O vestuário, a bandeira e a arma ajudam a estabelecer as circunstâncias da fotografia (sociedade israelita protegida/sociedade israelita vigiada).

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 73 - Mário Marques / Público, Estrada IP4, Portugal. As linhas curvas da estrada dão a sensação de movimento, mesmo em assuntos estáticos. O movimento dos carros foi travado.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 74 - Kieran Doherty / Reuters, Camisola de Pelé Leiloadada na Christies's, Fevereiro de 2002. As linhas oblíquas do tecto, convergindo para o motivo, dão a sensação de concentração e de tensão dinâmica. O estranho contraste entre a camisola e as pinturas permite evidenciar a primeira.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 75 - Manuel Roberto / Público, Construção Civil, Portugal, Julho de 2002. As linhas constituídas pelas barras de aço da construção são essencialmente verticais, o que daria uma ideia de estatismo (acentuada pela horizontalidade do bloco de betão) se não existissem também algumas linhas oblíquas, que geram a sensação de dinamismo. O contraluz tira alguma informação à fotografia, nomeadamente no que respeita à identidade do trabalhador, mas confere-lhe uma elevada carga estética, acentuada pelo jogo de linhas.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 76 - Bazuki Muhammad / Reuters, Peregrinação Islâmica a Meca, Arábia Saudita, Fevereiro de 2002. Fotografia de composição simples: recurso à regra dos terços (um elemento visual em cada terço vertical do rectângulo fotográfico); segregação figura-fundo e encontro de um ponto visual forte pelo recorte do motivo face ao céu; opção pelo equilíbrio quase simétrico (a coluna e o muçulmano equilibram-se); corpo e coluna a convergirem obliquamente, o que encerra o espaço significativo e dá tensão dinâmica à fotografia; triangulação entre o corpo em primeiro plano, a coluna, igualmente em primeiro plano, e o grupo de muçulmanos em segundo plano, que praticamente formam um único ponto, devido à aglomeração.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 77 - Tory Melville / EPA, Primavera, Março de 2002. É muito comum os fotojornalistas (re)enquadrarem os motivos usando janelas, vegetação, rochas ou mesmo os corpos das pessoas. Neste caso, as flores formam uma malha de pontos unidos por linhas de força implícitas. Realce também para o semi-contraluz, que acrescenta carga estética onde retira informação (neste caso, sobre a identidade da criança).

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 78 - Win McNamee / Reuters, Presidente Bush, Março de 2002. A exploração da forma e do volume dos objectos, como o chapéu, é comum em fotojornalismo, porque ajuda a encher o enquadramento e a dar sentido à informação visual.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 79 - Dave Martin / Reuters, Soldado Americano no Afeganistão, Julho de 2002. A textura dos edifícios contribui para a geração de sentido para a imagem.

Destaque também, na foto, para o muro, que funciona como uma linha de perspectiva e divisória. O que está fora-de-campo e escondido pelo muro apenas se pode adivinhar.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 80 - Kieran Doherty / Reuters, Junho de 2002. A exploração do movimento escorrido torna esta fotografia quase uma pintura (esteticismo).

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 81 - Fotomontagem publicada no jornal português Público de 19 de Junho de 2002. A truncagem é um dos factores que pode contribuir para a conotação de imagens.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 82 - Paulo Ricca / Público, Concerto Musical, Março de 2002. Contraluz perfeito.

Capítulo 5

Os géneros fotojornalísticos

Não há uma única maneira de classificar os géneros fotojornalísticos. A generalidade dos manuais e livros sobre fotojornalismo (por exemplo: Lester, 1991; Kobre, 1991; AP, 1990) classifica os géneros fotojornalísticos em **notícias** (englobando os subgéneros das **spot news** e das **notícias em geral**), **features**, **retrato**, **ilustrações fotográficas**, **paisagem** e **histórias em fotografias** ou **picture stories** (que engloba os subgéneros das **foto-reportagens** e dos **foto-ensaios**, podendo misturar fotografias de várias das categorias anteriores). Por sua vez, os grandes concursos fotográficos, como o World Press Photo, estabeleceram outra tradição de classificação dos géneros fotojornalísticos. Em primeiro lugar, a classificação passa pelo número de fotografias que constituem uma peça: **fotografia única** ou **várias imagens**. Posteriormente, a classificação é feita em função do tema: **notícias**, **arte**, **pessoas**, **moda**, **ciência e tecnologia**, **desporto** e **natureza e ambiente**. Neste capítulo, procurará seguir-se uma classificação baseada essencialmente na tradição dos manuais. No entanto, como o livro tem um objectivo prático, não deixarão de se assinalar alguns dos géneros temáticos definidos pelos concursos, como a fotografia de desporto.

Os géneros fotojornalísticos não são estanques, tal como os redactoriais. A identificação de um género fotojornalístico passa,

por vezes, pela intenção jornalística e pelo contexto de inserção da(s) foto(s) numa peça. O conteúdo e forma do texto são, assim, essenciais para explicitar o género fotojornalístico (não se pode esquecer que o fotojornalismo integra texto e fotografia). Por exemplo, uma fotografia de notícias, se for individualmente considerada, poderá ser (ou parecer) um retrato ou uma *feature photo*. Mas, devidamente contextualizada, será sempre uma fotografia de notícias em geral.

É de assinalar que, embora haja géneros fotojornalísticos mais vinculados, como as **spot news**, também há fotografias que dificilmente se podem classificar num género específico.

5.1 Fotografias de notícias

Grande parte das fotografias que são publicadas num jornal ou numa revista de informação geral são fotografias de notícias. Dois géneros podem ser referenciados: as *spot news* e as **fotografias de notícias em geral**.

• Spot news

As *spot news* são as fotografias “únicas” de acontecimentos “duros” (*hard news*), frequentemente imprevistos. Nestas situações os fotojornalistas, geralmente, têm pouco tempo para planejar as imagens que querem obter. Aconselha-se sempre a **pré-visualização**. Mas, no calor de um acontecimento, é a capacidade de reacção que muitas vezes determina a qualidade jornalística da foto.

A capacidade de reacção de um fotojornalista adquire-se, em grande medida, com a experiência profissional. É a experiência que permite a um fotojornalista obter, com rapidez, fotografias comunicativamente claras e compostas de forma a tornar a cena principal imediatamente reconhecível. É a experiência profissional que permite a um fotojornalista hierarquizar e compor rapidamente os elementos que vão surgir na fotografia, oferecendo ao

leitor pistas para extrair da imagem (e do texto que a acompanhará) o sentido pretendido.

Frequentemente, as *spot news* são, obtidas sem se contar. Um fotojornalista, no trabalho e fora dele, deve preocupar-se não apenas com os serviços que tem na pauta, mas também com todo o evento jornalisticamente relevante que o acaso coloque no seu caminho.

Por vezes, as *spot news* são realizadas no seio de acontecimentos traumáticos, durante os quais as emoções estão à flor da pele. Exige-se aos fotojornalistas responsabilidade e tacto em lidar com as vítimas de acidentes, com as autoridades, com manifestantes, etc. É de salientar que, em certas ocasiões, as imagens potencialmente mais chocantes, nomeadamente aquelas em que se podem notar ou até identificar pessoas feridas ou mortas, cheias de sangue, podem não expressar tão bem a emoção que rodeia uma ocorrência traumática como determinadas fotos menos chocantes. Na verdade, uma foto de socorristas exaustos ou a apressarem-se perante uma situação de emergência pode ser bastante mais interessante e pode causar mais impacto do que uma foto de mortos e feridos..

Realce-se que, em certos casos, um conjunto de várias *spot news* sobre uma ocorrência pode funcionar como uma história em fotografias. Por exemplo, um conjunto de *spot news* sobre uma revolução, dependendo da forma como forem integradas em conjunto, pode funcionar como uma *picture story*.

Por vezes é difícil classificar como *spot news* certas fotografias que se situam na fronteira entre este género e as *general news*. Por exemplo, se a fotografia mostrar um instante em que um polícia carrega sobre um manifestante, aí estamos, sem dúvida, perante uma *spot news*, uma fotografia do momento único. Se o fotógrafo fotografa o instante em que a mulher do combatente desmaia de dor ao ouvir que o marido foi morto em combate, também se está perante uma *spot news*. Mas se um manifestante islâmico mostra ou dispara uma arma durante uma manifestação, deverá a fotografia representativa desse momento merecer a clas-

sificação de *spot news* ou trata-se apenas de uma *general news* obtida num momento particularmente feliz? Será este acontecimento "suficientemente inesperado" ou bastante previsível? Sem dúvida é difícil responder.

• Notícias em geral (general news)

As fotografias das notícias em geral normalmente dão aos foto-repórteres a hipótese de planificarem minimamente a sua actuação. Por exemplo, se um fotojornalista tem marcada na pauta a cobertura de uma conferência de imprensa num local fechado, se não usar meios digitais, ele irá seleccionar, em princípio, um filme de sensibilidade média ou elevada (400 ASA, 800 ASA, etc.); mas tratando-se de uma colectiva numa praia para assinalar a abertura do primeiro dia da época balnear, em princípio o repórter fotográfico seleccionará antecipadamente um filme menos sensível (100 ASA ou menos). Em ambos os casos, o foto-repórter poderá também imaginar que tipo de imagens gostaria de obter para gerar um determinado sentido ou uma determinada sensação junto do observador e assim antecipar igualmente quais as objectivas a usar, etc.

As notícias em geral tipicamente relacionam-se com a cobertura de ocorrências como entrevistas colectivas, reuniões políticas nacionais e internacionais, actividades diplomáticas, congressos, cerimónias protocolares, manifestações pacíficas, bolsa de valores, comícios, campanhas eleitorais, ciência e tecnologia, artes e espectáculos, desfiles de moda, festas de sociedade, desporto (quando não se considera a fotografia de desporto um género específico), etc.

As *photo opportunities* (ou *photo ops*, os instantes cerimoniais, típicos das ocasiões de estado, durante os quais os políticos posam em grupo ou se deixam fotografar a cumprimentarem-se) são o exemplo mais acabado e rotineiro da forma fotográfica das notícias em geral. Estas *photo ops* representam, igualmente, um artifício que os políticos encontraram para escaparem aos instantes em que as objectivas os podem apanhar em posições que de-

les possam dar uma imagem desfavorável, sem deixar de corresponder, ao mesmo tempo, às necessidades dos meios jornalísticos num sistema de produção industrial de informação. Nestas circunstâncias, as maiores preocupações de um fotojornalista residem na necessidade de chegar cedo ao local dos acontecimentos mais importantes, para conseguir um bom posicionamento entre a amálgama de repórteres fotográficos e de repórteres de imagem televisivos que certamente se concentrará no local. Mas as preocupações estendem-se à necessidade de encontrar um ponto de vista fotográfico diferente do dos seus camaradas de profissão. Por exemplo, uma fotografia será mais relevante se o foto-repórter conseguir surpreender um gesto e uma expressão facial susceptíveis de transmitir as emoções ou as ideias dos sujeitos fotografados, como uma expressão de enfado ou uma de alegria, um gesto de desagrado ou um dedo acusador. Tanto quanto possível, o foto-repórter deverá também procurar explorar os traços visíveis da personalidade dos sujeitos.

Apesar de acontecimentos como as colectivas serem acontecimentos de rotina, não é menos verdade que mesmo durante as situações mais corriqueiras ou banais por vezes ocorrem factos notáveis e imprevistos com grande significado ou interesse. Daqui resulta, mais uma vez, a necessidade de o fotojornalista se encontrar preparado para a diversidade de ocorrências que podem surgir. Por exemplo, quando um antigo secretário do Tesouro do Estado da Pensilvânia convocou uma colectiva, ninguém adivinhou que ele se iria suicidar em frente às câmaras, uma vez que culpava os jornalistas pelo seu infortúnio: ter sido denunciado num escândalo de corrupção e desvio de fundos.

Geralmente, o fotojornalista selecciona apenas uma fotografia de notícias sobre cada acontecimento. Por outras palavras, geralmente fazer fotografias de notícias corresponde a seleccionar apenas uma única imagem. esta fotografia "única", idealmente, deve representar o essencial do acontecimento em causa.

5.2 *Features*

As *feature photos* são imagens fotográficas que encontram grande parte do seu sentido em si mesmas, reduzindo o texto complementar às informações básicas (quando aconteceu, onde aconteceu, etc.). As fotografias de instantes fluidos, como a do político que beija a criança quando ela faz uma cara de enfado, a do rapaz que leva com uma tarte na cara, a da criança que desespera à porta da casa de banho das senhoras, provavelmente esperando pela mãe, são exemplos de *feature photos*.

Para fazer *feature photos*, o fotógrafo tem, geralmente, de ter uma rapidez de reacção idêntica à que lhe é exigida para as *spot news*. A imagem tem de valer por si. Normalmente, o momento em que se fotografa é decisivo. O foto-repórter necessita também de ter muita paciência e, frequentemente, de ter capacidade comunicativa, para colocar as pessoas à-vontade enquanto aproveita boas ocasiões fotográficas.

Quando fotografa *features*, o foto-repórter age numa esfera de maior liberdade artística e estilística. O que interessará ao editor fotográfico é uma imagem incomum, cheia de força visual, frequentemente colorida, capaz de atrair imediatamente o leitor, desde que inserida numa página importante com um tamanho condigno. A exploração do humor das situações é um dos caminhos pelos quais os fotógrafos mais enveredam quando realizam *features*, evocando momentos que frequentemente fazem reparar na beleza do mundo, das pessoas e das coisas e amenizam a dureza do dia a dia.

O maior problema na obtenção das *feature photos* reside na incapacidade de se saber quando e onde o “acontecimento” que merece uma fotografia desse tipo vai ter lugar. O segundo maior problema reside na capacidade de gerar significados e/ou sensações com a imagem, seleccionando, numa fracção de segundo, o enquadramento, o ponto de vista, a velocidade, a profundidade de campo, etc. Há, porém, uma vantagem na fotografia de *features photos*: raramente um editor pede a um fotógrafo que saia

para fazer uns *features*. Na verdade, a arte dos *features* reside, sobretudo, na prontidão do foto-repórter. Se um fotojornalista é fotojornalista a tempo inteiro e tem brio profissional, ele estará preparado para fotografar, e fotografará, tudo o que tenha manifesto interesse jornalístico e força visual, mesmo que não esteja de serviço. Ainda assim, é evidente que a capacidade de observação e de exploração do meio distinguirá qualitativamente os foto-repórteres.

A maturidade fotojornalística no domínio dos *features* revela-se, em grande medida, na selecção temática. Raramente um repórter fotográfico maduro irá fazer *features* de cenas comuns, como as criancinhas que se beijam ou as pessoas que lêem numa praia, adormecem num transporte público ou passeiam num parque. Pelo contrário, um fotojornalista maduro procurará encontrar o “nunca visto”. Isso distingui-lo-á.

As *feature photos* podem tornar-se mais interessantes quando o fotojornalista inclui algumas afirmações dos sujeitos fotografados. Dorothea Lange, durante o projecto fotodocumental *Farm Security Administration*, que se desenvolveu nos anos trinta-quarenta nos Estados Unidos, foi uma das precursoras desta técnica, que mostra quanto um fotógrafo-jornalista não se pode limitar a trabalhar com as imagens. Em Portugal, vários fotógrafos, como os do *Expresso*, por exemplo (lembremo-nos de Rui Ochôa ou António Pedro Ferreira), apresentam com regularidade *portfolios* onde imagens e textos são seus.

Não há uma técnica única para os *features*. Alguns fotojornalistas usam objectivas grandes-angulares e aproximam-se dos motivos o mais que podem, procurando, regra geral, passar despercebidos. Outros usam teleobjectivas, o que lhes permite fotografar de longe sem serem detectados. De qualquer modo, as exigências éticas e deontológicas, por vezes mesmo as legais, impõem que o repórter fotográfico se identifique quando fotografa pessoas e que lhes explique o que quer fazer com as fotografias, devendo solicitar autorização para publicação. Deve também anotar os contactos das pessoas fotografadas e, por seu turno, dar os seus contactos,

pois as pessoas têm o direito a mudar de opinião sobre a publicação de uma fotografia em que aparecem, necessitando, por isso, de contactar o fotógrafo. Se as pessoas fotografadas forem menores de idade, então o fotojornalista terá de se identificar perante os pais e de lhes solicitar autorização para publicação das fotografias. Em princípio, o foto-repórter deve fotografar primeiro e pedir autorização para publicação depois. Se proceder de forma inversa, dificilmente conseguirá fotografias "naturais" e corre mais riscos de alguém se recusar a ser fotografado.

Há, principalmente, três tipos de *feature photos*: as **fotografias de interesse humano**, as **fotografias de interesse pictográfico** (Lester, 1991: 11-12) e as **fotografias de animais**. Não obstante, conciliar o interesse humano com o interesse pictográfico numa foto é possível... e desejável.

• **Features de interesse humano**

Nos *features* de interesse humano as pessoas são representadas de modo simultaneamente *natural* e *único* e frequentemente de uma **forma bem-humorada**. Não se conseguem antecipar as imagens. O momento é ímpar, é aquele que representa as pessoas sendo elas mesmas, estejam elas sozinhas ou em grupo. Crianças e “velhotes” engraçados e cheios de vida, freiras, padres e pares românticos são alguns dos temas tradicionalmente mais explorados neste tipo de imagens. As fotografias de animais em interações cómicas ou ternas com os seres humanos (recorde-se Elliot Erwitt, da Magnum, por exemplo) também se podem inserir nesta categoria.

• **Features de interesse pictográfico**

Uma fotografia de um par enlaçado que se recorta no horizonte ao pôr-do-sol é um exemplo típico de uma *feature photo* de interesse pictográfico. Estas imagens valem mais pela força visual, condensada na exploração da composição e da luz, do que

pelo motivo em si. De acordo com Lester (1991: 12), estas imagens, quando integradas num *layout* que as privilegie, podem contribuir para a educação visual dos leitores, ensinando-os a reparar nas formas e cores das coisas que os rodeiam.

As fotografias de objectos de interesse pictográfico também se podem enquadrar nesta categoria.

• *Features* de animais

As fotografias de animais têm crescente aceitação nos jornais. Os *features* de animais retratam estes últimos em situações engraçadas, expressando sentimentos amorosos ou ainda em comportamentos próprios de cada espécie. Não se trata, obviamente, de fotografias da vida selvagem, de animais a caçarem-se uns aos outros, etc. Trata-se, sim, de imagens representativas de situações cómicas ou ternas vividas por animais. Trata-se de imagens que sensibilizam as pessoas, que lhes despertam o riso ou a ternura.

5.3 Desporto

Há manuais (por exemplo: Lester, 1991; Kobre, 1991; AP, 1990) que classificam à parte as fotografias de desporto, à semelhança das classificações temáticas propostas por concursos como o World Press Photo. Porém, do meu ponto de vista, as fotografias de desporto ou são notícias em geral ou *features*, não devendo ser particularizadas (de outra forma haveria que particularizar todas as categorias temáticas do fotojornalismo, como fazem nos concursos). No entanto, existe algum interesse prático na individualização das fotografias de desporto, devido à diversidade de desportos e às imagens espectaculares que se podem obter.

As fotografias de desporto necessitam de possuir acção e de suscitar emoção. De acordo com o livro de estilo de fotojornalismo da Associated Press (1990: 82), trata-se até de “capturar a acção e de mostrar a reacção e a emoção”, preferencialmente

com “fotografias diferentes” (coisa que todo o foto-repórter ambiciona). O principal mandamento para um fotojornalista, quando fotografa desporto, é conhecer as regras do jogo, para antecipar os momentos susceptíveis de merecerem fotografias e a posicionar-se nos melhores locais para as obter.

As fotografias de desporto valem também pelo grau de definição dos elementos que a compõem. Jogadores e elementos caracterizadores do jogo (bolas, raquetes, pranchas, etc.) devem ser claramente identificáveis. Tanto quanto possível, os jogadores e os objectos caracterizadores do desporto fotografado devem surgir juntos na imagem fotográfica (a fotografia deve funcionar como uma espécie de signo condensado - vd. Sousa, 1997), mas a fotografia crescerá em importância se revelar igualmente a linguagem do corpo dos jogadores e as suas expressões faciais e oculares na luta pela superioridade e, no futebol, pela posse da bola. Além disso, a situação fotografada deve delinear-se com clareza perante o leitor. Portanto, dizem os manuais, não só a imagem deve possuir uma elevada definição como também deve concentrar-se no essencial, identificando claramente o motivo principal.

Conhecer a personalidade dos jogadores pode ser uma mais-valia para um fotojornalista, que assim pode prever instantes em que essa personalidade venha ao de cima durante uma manifestação desportiva - expresse-se ela num gesto de raiva, na expressão do triunfo ou num esgar nervoso, entre milhares de outros exemplos.

O uso de uma teleobjectiva é um elemento contingente da cobertura da generalidade dos espectáculos desportivos, devido ao afastamento dos fotojornalistas em relação ao recinto de jogo. Por outro lado, a rapidez da acção desportiva e o facto de grande parte dos desportos terem lugar no interior de pavilhões ou à noite implicam a utilização de filme de elevada velocidade ou sensibilidade (400 ASA pelo menos), isto se não se trabalhar com meios digitais, como é óbvio. Quando não se recorre à fotografia digital, também é comum “puxar-se” um filme para uma sensibilidade superior (por exemplo, de 400 ASA para 800 ASA) e depois

compensar-se na revelação, até porque a necessidade de se utilizar uma teleobjectiva, de travar o movimento (em grande parte das fotografias de desporto) e de se fotografar com velocidades elevadas (na ordem de 1/500 ou 1/1000 de segundo ou mesmo mais rápida) torna mais difícil a focagem com nitidez (mesmo quando se usam rápidos sistemas autofocus).

A utilização de *flash* raramente é necessária no fotojornalismo desportivo, quer porque os projectores luminosos dos recintos desportivos são suficientemente fortes, quer porque a acção normalmente se desenrola a uma distância considerável. A isto acresce que é proibido fotografar com *flash* em alguns jogos e em certos espaços. Porém, quando se fotografa com *flash* é preciso considerar o possível **efeito de arrastamento**, que pode ser indesejado e que ocorre quando o motivo se movimenta mais depressa do que a velocidade de obturação (geralmente, a velocidade sincronizada com o *flash* varia, conforme os modelos de máquinas e de *flashes*, entre 1/60 de segundo e 1/500 de segundo; as velocidades superiores de sincronização só estão disponíveis nos modelos de máquinas e de *flashes* tecnologicamente mais evoluídos... e caros).

Além do material mencionado, fotografar acontecimentos desportivos implica usar uma máquina com motor e um tripé (ou um apoio simples) para a teleobjectiva.

Alguns conselhos:

- para fotografar **futebol**, o fotógrafo, se lhe for permitido, deve movimentar-se entre as linhas laterais, perto do ponto de onde se marcam os cantos, e a zona por trás das balizas ou logo ao lado delas, tendo a postos o seu equipamento, que incluirá uma teleobjectiva de (pelo menos) 500mm (aconselhável) bastante luminosa e o respectivo apoio; a zona imediatamente ao lado das balizas é preferida pelos fotojornalistas que procuram esperar por um golo, mas, nestes casos, o ângulo de captação de imagem é bastante estreito;
- para fotografar **basquetebol**, o fotojornalista pode usar uma

teleobjectiva bastante luminosa de 300mm (pelo menos) para fotografar das linhas laterais, mas encostado à linha de fundo; o foto-repórter também pode procurar obter algumas fotografias de encestamentos posicionando-se logo atrás das tabelas e usando uma grande-angular (por exemplo, de 35mm); as *zoom* de 85mm - 105mm são muito úteis para isolar determinadas cenas de acção relativamente próximas do fotojornalista, posicionado lateralmente;

- para fotografar **hóquei em patins**, o fotógrafo necessita de usar uma teleobjectiva de 300mm ou mais que lhe permita superar o gradeamento por trás das linhas de fundo e das laterais. Deve ainda, preferencialmente, posicionar-se como se estivesse a fotografar futebol ou basquetebol (ou andebol, ou...);
- para fotografar **ténis**, o fotojornalista deverá posicionar-se de um dos lados do court, perto da linha de fundo;
- para fotografar *natação*, o melhor é usar uma teleobjectiva e, se permitido, *flash*; a utilização de máquinas subaquáticas permitirá fotografias diferentes;
- para fotografar **atletismo**, o foto-repórter deve posicionar-se próximo e a seguir a uma meta ou a um obstáculo a superar e deve aproximar-se o mais possível do atleta; deve usar uma grande-angular; se não puder fotografar próximo desses locais, deve usar uma teleobjectiva (300mm, 500mm, etc.) e colocar-se de forma a captar os atletas de frente a chegar à meta, a saltar, etc.

Em todo o caso, um fotojornalista iniciante deve observar o que fazem os camaradas mais velhos e posicionar-se num recinto desportivo de acordo não só com os dados que recolher dessa observação mas também com a antecipação da acção que lhe é permitida pelos conhecimentos que já possua do desporto em causa.

Deve, então, tirar fotografias variadas, em diferentes planos (planos gerais, médios e grandes), que contemplem os vários aspectos do evento: os lances cruciais, a assistência e a festa nas bancadas, etc.

Em consonância com Lester (1991, 13), podemos subdividir as fotografias de desporto em dois tipos: **fotografias de acção desportiva** e **features de desporto**.

- **Fotografias de acção desportiva**

As fotografias de acção desportiva são as fotografias de qualquer momento que ocorra no espaço de jogo durante um jogo. O futebolista que finta ou remata, o basquetebolista que encesta, o tenista que serve, o árbitro que mostra um cartão a um jogador, são alguns dos temas exemplificativos desse tipo de imagens.

- **Features de desporto**

As *feature photos* de desporto podem-se definir como fotografias em que o interesse humano se sobrepõe à acção desportiva enquanto mais-valia fotográfica, sendo obtidas no decorrer de um acontecimento desportivo. Eis alguns exemplos deste tipo de imagens: o futebolista que chora depois de ter falhado uma grande penalidade, o treinador que se zanga, o adepto ansioso nas bancadas, etc.

5.4 Retrato

O retrato fotojornalístico existe, antes do mais, porque os leitores gostam de saber como são as pessoas que aparecem nas histórias. A difícil tarefa do fotojornalista ao retratar alguém consiste em procurar não apenas mostrar a faceta física exterior da pessoa ou do grupo em causa mas também em evidenciar **um traço** da sua personalidade (individual ou colectiva, respectivamente). A expressão facial é sempre muito importante no retrato, já que é um dos primeiros elementos da comunicação humana.

Podem distinguir-se dois tipos de retratos, o **retrato individual** e o **retrato de grupo ou colectivo**. Podem ainda distinguir-se os **retratos ambientais** dos **não-ambientais**. As **mug shots** são um tipo específico de retrato individual não ambiental.

Sempre que possível, deve preferir-se a luz natural à iluminação artificial na fotografia de retrato. Quando se retrata em espaços abertos, as melhores ocasiões são o início da manhã e o final da tarde, pois o ângulo da luz solar desses períodos do dia propicia a obtenção de zonas de sombra que dão volume aos motivos e evita a entrada de raios de luz indesejáveis na objectiva.

Nas ocasiões em que o *flash* é indispensável (é raro usar-se a iluminação de estúdio no fotojornalismo), pode evitar-se que a luz atinja directamente o sujeito, rebatendo a luz para o tecto (desde que este seja branco ou claro) e usando, ao mesmo tempo, um reflector branco preso ao *flash* por trás. Se a cabeça do *flash* for fixa, uma solução é colocar à frente do *flash* um pedaço de papel vegetal (ou até um pedaço de papel higiénico fino) que transforme a luz dura em luz suave. Por vezes, a pele brilhante, as sombras duras e a ausência relativa de profundidade provocadas pelo *flash* directo podem ser importantes para o sentido que o fotojornalista pretende impor à fotografia.

A questão da pose também é pertinente. Alguns fotojornalistas pedem aos sujeitos que retratam o favor de posarem, outros não. Com a pose pode ganhar-se em capacidade de se impor um sentido à imagem e em valor documental o que se perde em naturalidade. A decisão cabe ao fotojornalista, mas este também pode deixar isso ao critério do retratado (será identicamente revelador da sua personalidade). A evitar são os clichés do homem de negócios a falar ao telefone ou a trabalhar no computador ao mesmo tempo que olha para a câmara.

O retrato exige que o foto-repórter disponha de tempo. É preciso variarem-se as posições, os pontos de vista, os planos, a iluminação, os ambientes, etc. até que se possa dizer “está feito!”. Se ao mesmo tempo em que se retrata um personagem um jornalista-redactor lhe estiver a fazer uma entrevista, o fotojorna-

lista poderá trabalhar mais livremente e beneficiar da distração e de um comportamento mais natural do retratado.

Por vezes acontece que determinados objectos podem distrair a atenção do leitor, podem dificultar o enquadramento, mas são elementos característicos do ambiente que rodeia o retratado. Por exemplo, a ordem que existe nuns escritórios contrasta com a perfeita bagunça que reina noutros. Num ambiente bagunçado, em que pilhas de caixotes em cima e ao lado da secretária de uma pessoa impeçam uma visão nítida da mesma, o retrato pode tornar-se difícil, mas é essencial respeitar e não modificar esse tipo de ambiente. Alguns dos desafios que se colocam a um fotojornalista ao retratar nessas circunstâncias residem precisamente na habilidade que ele tem de demonstrar na execução do seu trabalho. Por outro lado, certos objectos presentes no ambiente podem reforçar visualmente o retrato e contribuir para a identificação dos sujeitos fotografados. Imaginemos, por exemplo, uma equipa de basquetebol. Ela poderia ser fotografada com bolas à frente, do alto da tabela para o chão (vendo-se a tabela e o cesto), aproveitando-se o “enquadramento interno” formado pelo braço em arco de um jogador que faça bater repetidamente a bola no chão, etc.

• *Mug Shots*

O termo “mug shot” vem do inglês “to make faces” (“fazer faces”) e corresponde às pequenas fotografias da cara e ombros de uma pessoa, que proliferam na imprensa mundial associadas às estratégias pós-televisivas dos jornais e revistas, que procuram vedetizar certos personagens. A tarefa principal do fotojornalista consiste em explorar o retrato, realçando um traço da personalidade do retratado que esteja estampado na sua face, evitando, assim, que a foto pouco mais seja do que uma foto de estúdio de uma pessoa sorridente.

As teleobjectivas entre 85mm e 105mm são as objectivas preferidas pela generalidade dos foto-repórteres para as *mug shots*, uma vez que não deformam o motivo e facilitam a obtenção de

grandes planos sem que o fotojornalista tenha de se aproximar muito da pessoa, que pode, inclusivamente, estar nervosa.

O foto-repórter deverá ter cuidado em não incluir no enquadramento de um retrato elementos que facilitem a distração do observador, mas poderá incluir, por exemplo, gestos com as mãos perto da cabeça. Geralmente, preferem-se planos frontais, mais informativos, mas os planos laterais, mais estéticos, não são de excluir. Uma outra “receita” típica nas *mug shots* consiste em preencher o enquadramento com a face do sujeito representado cortada pelo meio da testa e ligeiramente acima do queixo (grande plano), mas, nestes casos, é preciso que, esteticamente, a face “aguente”. Uma outra opção consiste na publicação de séries de três ou até de quatro *mug shots*, com vistas frontais e laterais do sujeito e, hipoteticamente, mesmo do sujeito visto por trás.

• Retratos ambientais

Conforme o seu nome indica, os retratos ambientais jogam com o ambiente em que o sujeito (ou o grupo) é retratado e com os objectos que o rodeiam para salientar um determinado aspecto da sua personalidade.

A melhor forma de tirar partido do ambiente num retrato é seleccionar um espaço que seja habitual ao sujeito (ou ao grupo) retratado e que seja igualmente tão pessoal e característico quanto possível. É o caso do escritório do escritor, do consultório do médico, da montanha onde se passeia o pastor, etc. Uma pessoa rude e de forte personalidade ou um grupo com as mesmas características serão fotograficamente melhor representados se forem retratados à frente de um maciço granítico; uma modelo morena será provavelmente favorecida se for fotografada numa praia tropical num dia cheio de sol. Em todo o caso, é preciso votar grande dose de atenção às expressões faciais, aos olhares e aos gestos, já que estes são elementos críticos para a geração de sentido, a par de todo o tipo de objectos que rodeiem o retratado, começando pelo vestuário. Alguns retratistas usam determinadas técnicas muito

personais, como a exploração da geometria dos espaços ou até opções por vezes insólitas, como retratar pessoas a saltar num trampolim.

Para a realização de retratos ambientais torna-se geralmente necessária a utilização de uma grande-angular (de 20 a 35mm). Deve-se igualmente procurar obter uma grande profundidade de campo, de maneira a tornar nítidos os diversos objectos e o ambiente circundante, já que são peças importantes para o processo de construção de sentidos a partir das imagens fotográficas.

5.5 Ilustrações fotográficas

Há fotojornalistas que não consideram as ilustrações fotográficas um género fotojornalístico (Sousa, 1997). Porém, a verdade é que na maioria dos manuais elas surgem como tal. Considerando o fotojornalismo num sentido lato, é minha opinião que as ilustrações fotográficas (também chamadas fotografias ilustrativas ou *photo illustrations*) se podem integrar nos géneros fotojornalísticos. De qualquer modo, para evitar conflitos éticos e deontológicos, alguns jornais, nomeadamente nos Estados Unidos, têm fotógrafos específicos para a realização destas imagens, evitando assim que o seu corpo de fotojornalistas eventualmente se descredibilize perante um público que poderia associar a manipulação da imagem, que muitas vezes se faz quando se fabricam e tratam *photo illustrations*, às fotografias de acontecimentos que os mesmos foto-repórteres produziram.

As ilustrações fotográficas podem ser fotografias únicas ou fotomontagens, quer nestas se usem unicamente fotografias, quer se combinem outras imagens com fotografias. As tecnologias digitais de geração e processamento de imagens vieram facilitar a sua produção e incentivar o seu uso, que se tornou premente para a imprensa pós-televisiva (mais visual que “conteudística”).

Tradicionalmente, as ilustrações fotográficas abordam temas considerados menos “sérios”, como a cozinha ou a moda. A fo-

tografia de um prato delicioso tirada por um fotojornalista para ilustrar uma coluna sobre culinária é um exemplo entre vários. Um outro exemplo é o de uma fotografia de um modelo a desfilhar com um fato arrojado numa passerelle, combinada, numa única imagem, com uma ilustração gerada por computador (por exemplo, uma cidade do futuro). Mas uma ilustração fotográfica pode servir para *ilustrar* matérias mais sérias, como a economia. Seria o caso, por exemplo, de uma fotografia de uma nota de dez euros digitalizada e repetida várias vezes, em linhas sucessivas, numa mesma imagem, que poderia servir para ilustrar uma peça sobre a inflação.

Em alguns casos, as ilustrações fotográficas são a base da **foto-opinião** e da **foto-análise**. Por exemplo, para simbolizar uma traição à justiça, pode-se fotografar uma mão a agarrar raivosamente a balança que simboliza a justiça.

A natureza das ilustrações fotográficas exige ao fotojornalista uma elevada preparação. Todas as *photo illustrations* são imagens fabricadas, planeadas, para gerar um determinado efeito. Quando se lida com pessoas, por exemplo, é muito comum fazer com que os sujeitos fotografados posem.

A maior parte das ilustrações fotográficas são elaboradas usando-se filme colorido ou meios digitais. Aliás, a opção do uso de filme colorido na fotografia jornalística não digital é quase universal no fotojornalismo, já que as modernas técnicas e os novos equipamentos de processamento dos negativos tornam mais rápida essa opção do que a utilização do preto-e-branco. Inclusivamente, é agora fácil converter uma fotografia colorida numa fotografia a preto-e-branco.

Um fotojornalista que pretenda fazer ilustrações fotográficas deve ser alguém versado nas técnicas de estúdio, principalmente no que respeita à iluminação. Como o médio formato propicia um grau de definição maior das imagens do que o 35mm (os filmes habituais), é comum preferir-se o médio formato para a obtenção de fotografias ilustrativas.

O principal problema do foto-repórter, quando se confronta

com a necessidade de fazer uma ilustração fotográfica, reside na concretização fotográfica das ideias, frequentemente vagas, que lhe são transmitidas pelos editores, chefes e redactores. Este problema é agravado pela necessidade de a mensagem a transmitir pela ilustração fotográfica ser acessível, simples e clara. Além disso, nem sempre é fácil e rápido ter o motivo à disposição. Se, perto da hora de fecho de um jornal for necessária uma fotografia mostrando Bacalhau à Brás, convenhamos que será difícil a um fotojornalista obtê-la de um momento para o outro. E se há fotojornalistas que gostam do desafio à sua criatividade e à sua capacidade de resolução de "problemas fotográficos", outros dispensam-no bem.

5.6 Histórias em fotografias ou *picture stories*

As histórias em fotografias são um género fotojornalístico em que uma série de imagens se integram num conjunto que procura constituir um relato compreensivo e desenvolvido de um tema. Nesse relato, as imagens devem mostrar as **diversas facetas** do assunto a que se reportam. Frequentemente, podem-se extrair dessas histórias em imagens fotografias isoladas que funcionam como *spot news*, *features*, retratos, etc.

As histórias em fotografias são, de alguma forma, o género nobre do fotojornalismo. Em todo o caso, são, pelo menos, uma peça importante no *portfolio* de qualquer fotojornalista. Seriam para o fotojornalismo aquilo que a reportagem é para o redactor.

De algum modo, as *picture stories* correspondem à noção mais completa de **foto-reportagem**, 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 significa. A fotografia única seria, deste modo, uma fotografia por um lado mais difícil de obter e, por outro, mais correspondente à noção da fotografia como “linguagem do instante”. Poderíamos, talvez, apelidar de bressoniana essa tradição da fotografia única, em celebração simultânea do génio de Henri-Cartier Bresson e das origens francesas dessa prática. Todavia, àqueles que glorificam a prática da fotografia única é possível contrapor o argumento de Sebastião Salgado, exposto no prefácio do fotolivro *Trabalho*: mais do que momentos decisivos, há vidas decisivas. A vida (tal como os acontecimentos) seria incondensável num instante; seria irreduzível a um instante.

Realizar uma história em fotografias requer tempo. O foto-repórter necessita de abrandar o seu ritmo não só para pesquisar, reflectir e planificar mas também para poder fazer um grande volume de fotografias.

Tradicionalmente, as foto-histórias debruçam-se sobre um problema social, sobre a vida das pessoas ou sobre um acontecimento. Não é raro abordar-se um problema social seguindo-se a vida quotidiana que uma determinada pessoa leva. É como converter em fotografias a técnica redactorial que consiste em personalizar o começo de uma história (relatar o que está a suceder a uma pessoa e passar, a partir daí, para a abordagem de uma situação geral).

Uma vez definido um tema para uma foto-reportagem, o primeiro passo a dar por um fotojornalista deve ser estudar o assunto, através da documentação que conseguir reunir e dos esclarecimentos que obtiver junto de especialistas na matéria, de funcionários, de pessoas envolvidas, dos colegas de trabalho, etc. Se a foto-história versar sobre uma pessoa, é preciso inquirir os conhecidos, vizinhos e amigos, etc. O que se joga nesta fase é, sobretudo, a capacidade de **entendimento** do que está em causa, pelo que a consulta e a contrastação de fontes é essencial. Evidentemente que, logo de início, o fotojornalista também necessita, se for o caso, de contactar as entidades e as pessoas de cuja autoriza-

ção precise para que o projecto possa ser desenvolvido, particularmente as entidades e as pessoas que terá de fotografar, se precisar da sua anuência. De outra forma, a história em fotografias estará condenada à partida.

Durante a fase de pesquisa, o fotojornalista deverá também procurar saber se já foi feita alguma abordagem fotojornalística do tema em causa, de forma a evitar repetições de estilos e pontos de vista.

Na fase seguinte, o fotojornalista deve seleccionar o equipamento e o material que se propõe usar. A elaboração de um guião e de um cronograma - onde deverá considerar a *deadline* - poderá ser útil. Este conselho é especialmente relevante para evitar que o fotojornalista possa ficar obcecado por histórias prolongadas particularmente emotivas.

Caso seja importante ou até mesmo imprescindível, o próximo passo é estabelecer contacto pessoal com os sujeitos que surgirão nas fotografias, explicando-lhes detalhada e claramente os propósitos do projecto, a forma como as fotografias serão editadas e onde serão editadas. Esta iniciativa é particularmente importante se o fotojornalista necessitar de autorização ou se, por exemplo, necessitar de entrar na casa ou nos locais de trabalho dos sujeitos para os fotografar. Num primeiro contacto, talvez seja preferível que o fotojornalista não leve a sua câmara, pois tal poderia ser intimidante.

As *picture stories* usualmente reúnem cinco tipos de fotografias: (1) **planos gerais globalizantes em que participam os principais elementos significativos**, (2) **planos médios e de conjunto das acções principais**, (3) **grandes planos e planos de pormenor de detalhes significativos do meio, dos sujeitos e das acções**, (4) **retratos dos sujeitos**, em *close-up* (grande plano) ou noutros planos, como o plano americano (corte acima dos joelhos) e (5) **fotografia de encerramento**. Os planos gerais globalizantes devem procurar **situar** o observador e mostrar-lhe, de preferência numa única imagem, a essência da história.

O motivo ou o sujeito fotográfico principal devem surgir no

contexto da situação e/ou da acção. Os planos médios e de conjunto das acções principais devem traduzir a **dinâmica** da história, as pessoas a falar e a interagir umas com as outras, os comportamentos que assumem, etc. Os retratos devem procurar filiar-se na fotografia cândida, surpreendendo as personagens principais nos instantes em que deixam cair as máscaras e revelam, sem dar por isso, traços interessantes ou caracterizantes da sua personalidade. São fotografias que ajudam a **simbolizar** a situação do retratado, particularmente as mais detalhadas, como o *close-up*. Os grandes planos e os planos de pormenor podem servir para **emocionar**, além de contribuírem para dar **ritmo** e **narratividade** à história, nomeadamente quando se integra a mesma no *layout*. A fotografia de encerramento deve **sumariar** a essência da história que foi contada e fechá-la com chave de ouro. No meio de tantas fotografias-tipo, quando fotografa, o fotojornalista deve esforçar-se para imaginar como é que a sua história vai ser contada e, portanto, como é que ela vai ser paginada. As histórias em fotografias devem ter um **princípio**, um **meio** e um **fim**.

Quando se trata de um foto-repórter maduro e experiente, geralmente é ele que selecciona as imagens que pretende que corporizem a sua história. Noutros casos, é, normalmente, o editor a escolher, a partir de uma prova de contacto ou directamente do negativo, com o auxílio de uma lupa de negativos. Noutros casos ainda, editor e fotojornalista trabalham juntos, aconselhando-se um com o outro, para seleccionarem as fotografias que pretendem, até porque se o editor tem na ideia aquilo que o jornal pretende, o foto-repórter tem a vivência da própria história. Muitas vezes, para evitar conflitos, a solução passa pela selecção prévia das imagens favoritas pelo fotojornalista, a que se segue uma segunda e final selecção pelo editor. De qualquer modo, geralmente a última palavra, em termos de selecção de fotografias, pertence sempre ao editor.

Resta dizer que nas histórias em fotografias quem escreve o texto é muitas vezes o foto-repórter, embora esses textos geralmente sejam revistos pelos editores.

• O foto-ensaio

O foto-ensaio é uma história em fotografias que procura **analisar a realidade e opinar sobre ela** (fotografia com **ponto de vista**). Muitas vezes, nos foto-ensaios o texto é tão importante quanto a imagem, ocupando uma extensa superfície do espaço onde está inserida a peça. Inclusivamente, é frequente encontrar fotógrafos ensaístas que preferem as exposições e os fotolivros à imprensa como suportes de difusão para a sua obra.

Uma das diferenças mais significativas e comuns entre as foto-reportagens e os foto-ensaios na actualidade reside na abertura destes últimos a formas alternativas de expressão. Por exemplo, em alguns foto-ensaios (a própria denominação do género é relevante) os fotógrafos não hesitam em recorrer à encenação fotográfica; noutros, recorrem à truncagem e à combinação de imagens (que não necessitam de ser exclusivamente fotográficas); noutros ainda, manipulam digitalmente a fotografia. Todavia, em todos os casos os processos relatados são notoriamente detectáveis e assumidos como uma forma necessária de colocar a expressão ao serviço da intenção, ou seja, ao serviço da análise do real, da interpretação do real, da assunção de um ponto de vista sobre a realidade.

• A foto-reportagem

Embora possa passar pela foto-análise (embora menos pela foto-opinião), o objectivo essencial das foto-reportagens é, geralmente, **situar, documentar, mostrar a evolução e caracterizar** desenvolvidamente uma situação real e as pessoas que a vivem. Como, contrariamente ao foto-ensaio, o objectivo de uma foto-reportagem não é marcar uma posição ou um ponto de vista, normalmente as foto-reportagens são menos extensas que os foto-ensaios e vivem, sobretudo, ou de fotolegendas (uma por fotografia) ou, em alternativa, de pequenos textos (geralmente introdutórios) que não se conjugam com uma imagem em particular mas sim com todas as imagens da peça. Esse texto, de uma forma

geral, serve principalmente para orientar a leitura das imagens, embora também as complemente.

5.7 Outros géneros

Vários outros géneros se podem inscrever entre os géneros fotojornalísticos, em função da intenção com que a fotografia é realizada. A fotografia de paisagens (**campestres, florestais, marítimas, urbanas e mistas**) e as **fotografias da vida selvagem** são alguns dos exemplos que se poderiam citar.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 83 - Sergio Perez / Reuters, 2002, Ivanov, Anan, Solana e Powell. Exemplo de uma fotografia de notícias em geral, o tipo mais comum de fotografia jornalística. O sentido de oportunidade permite ao fotojornalista realizar fotografias informativamente interessantes, contornando as rotinas, mesmo em situações banais.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 84 - Philippe Wojazer / Reuters, Jacques Chirac Cumprimenta Apoiantes em Toulouse, Maio de 2002. Fotografia de notícias em geral, valorizada pela capacidade compositiva do fotojornalista e pelo ângulo picado invulgar.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 85 - Damir Sagolg / Reuters, Trabalho Infantil, Maio de 2002. As fotografias de cariz documental são muitas vezes aproveitadas como fotografias de notícias em geral. Em parte, a classificação de uma fotografia num género fotojornalístico depende do contexto da sua utilização jornalística.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 86 - Magnus Johansson / Reuters, Intervenção Israelita na Palestina, Abril de 2002. Certas fotografias dificilmente podem classificar-se num género específico. Esta oscila entre uma spot news, uma fotografia de notícias em geral (general news) ou mesmo um feature de interesse humano, devido, neste último caso, ao seu carácter insólito.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 87 - Oleg Popov / Reuters, Soldados Israelitas Responderam a Fogo Palestiniano, 2001. Exemplo de spot news.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 88 - Paulo Ricca / Público, Festa em Portugal, Julho de 2002. Exemplo de feature de interesse humano.

Fig. 89 - Tomas Munita / Associated Press, Americano Alcolizado em Cancun, 2000. Exemplo de feature de interesse humano.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 90 - Rafique Rahman / Reuters, Barcos de Pesca, 2001. Exemplo de feature de interesse pictográfico.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 91 - Eric Gaillard / Reuters, Lance Armstrong na Volta a França, Julho de 2002. Fotografia de acção desportiva.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 92 - Elise Amendola / Associated Press, Espectadores Observam Saltos de Trampolim nos Jogos Olímpicos de Inverno, Fevereiro de 2002. Fotografia que oscila entre o feature de desporto e a fotografia de acção desportiva.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 93 - Miguel Madeira / Público, Retrato do Cronista e Historiador Português Vasco Pulido Valente, 2002. Exemplo de retrato individual.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 94 - Manuel Roberto / Público, Soldados da UNITA Desmobilizados, Angola, Maio de 2002. Exemplo de retrato colectivo ambiental.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 95 - Said Mohammad Azam / EPA, Afegãos de Bairro Pobre de Cabul, Afeganistão, Outubro de 2001. Exemplo de retrato colectivo ambiental.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 96 - Mug Shot de Collin Powell, publicada no jornal Público, Abril de 2002.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 97 - Daniel Rocha / Público, Euro Vale Mais do que o Dólar, Julho de 2002. Exemplo de ilustração fotográfica (ou fotografia ilustrativa).

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 98 - Adriano Miranda / Público. Exemplo de fotografia de paisagem rural.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 99 - Paulo Pimenta / Público, Festival de Música de Vilar de Mouros, Portugal, Julho de 2002. Foto-reportagem.

Capítulo 6

A ética das imagens no jornalismo impresso

É pelo menos de colocar por hipótese que, em certas ocasiões, as imagens têm maior impacto do que as palavras. Esta circunstância leva a que se deva enfatizar a importância do debate ético e deontológico no campo do fotojornalismo. Entre as questões que, nesse domínio, mais têm sido discutidas, encontram-se aquelas que se relacionam com a realização e difusão de imagens que colocam em causa o direito à privacidade, que afectam determinados valores (fotos de nus, etc.) ou que representam situações violentas, traumáticas ou chocantes. Porém, desde meados dos anos oitenta que a velha questão da truncagem e manipulação de fotografias adquiriu uma dimensão superior, devido à emergência dos meios digitais de geração e processamento de imagens.

Falar de ética implica falar de uma perspectiva. Isso acontece quer para a generalidade das situações quer para o jornalismo visual. Por exemplo, um leitor de um jornal poderá ou não sentir-se chocado ou mesmo ofendido com uma fotografia de uma família que chora o filho afogado. E esse leitor poderá ter perspectivas diferentes da do fotojornalista que realizou a foto, do editor que a seleccionou, do chefe de redacção que a autorizou... Inclusivamente, é possível que certas fotografias mais violentas suscitem

respostas mais virulentas devido ao facto de serem mais raras do que as fotografias de notícias em geral, de *features*, de desporto, etc. (Mather, cit. por Lester, 1991: 42). De qualquer modo, e destacando a ideia de que falar de ética implica falar de uma perspectiva, o fotojornalista consciente, enquanto ser humano inquieto, deve sempre interrogar-se quando explora temas violentos: “Será o acontecimento fotografado de tal dimensão sócio-histórica e cultural que o choque do observador é justificável? A violência será necessária para a compreensão do acontecimento ou para a sua corroboração?” O corpo nu de um criminoso abatido pela polícia, à espera de ser autopsiado, talvez não seja um motivo fotográfico eticamente aceitável, tal como não o será um rosto desfigurado após um acidente de trânsito. Mas, mostrar como se mata facilmente, como na célebre fotografia de Eddie Adams, no Vietname (1968), em que se vê o chefe da polícia de Saigão a fuzilar à queima-roupa um suspeito de pertencer à guerrilha vietcong, já parece ter justificação editorial.

É, realmente, de destacar que, tal como salienta Colson (1995: 216-217), certas imagens fotográficas injuriam certas pessoas, mas as mesmas imagens não injuriam outras pessoas. Segundo o autor, para esse fenómeno concorrem vários factores, a saber: a) a dificuldade de interpretar a conotação fotográfica; b) o facto de o contexto em que a foto é apresentada direccionar a interpretação da mesma; c) a tendência de o observador ver as suas próprias projecções nas fotografias; e d) a separação entre fotógrafos e observadores. Pode aplicar-se o raciocínio a todo o tipo de imagens que os meios jornalísticos publicam. Assim sendo, e sem negar que os trabalhadores dos *media* que trabalham na área da imagem têm responsabilidades profissionais e sociais, convém salientar que o sentido último de uma imagem depende sempre do consumidor da mesma. Mas também é bom não esquecer, como diria Cassirer, que as representações imagísticas que os seres humanos fazem deles mesmos definem antropologicamente a humanidade¹.

¹ Ernst Cassirer escreveu, em 1925, o livro *Philosophy of Symbolic Forms*, onde recusa uma visão puramente racionalista da humanidade, defendendo que

Os argumentos que se esgrimem no domínio da ética das imagens nem sempre são claros, evidentes ou satisfatórios quando vistos de ângulos diferentes. De qualquer modo, tal como diz Tester (1995: 471), a difusão de representações imagísticas de outros seres humanos tem implicações morais e pode ser uma das bases de reconhecimento de obrigações morais entre as pessoas. Aliás, segundo Ignatieff (1985:58), os meios de comunicação, de uma forma geral, mudaram a compreensão que temos das nossas obrigações perante os outros. Porém, é preciso salientar que enquanto autores como Richard Rorty (1989: XVI) assumem que as representações imagísticas de terceiros podem conter imperativos morais que levem a um reconhecimento do outro que está na origem de obrigações morais, outros teóricos da ética e da moral, como Ignatieff (1985: 59) e Tester (1995: 474-475), reclamam que para essa implicação existir é necessário que a mensagem atinja uma audiência previamente empática: não é possível a erupção da solidariedade moral em terreno não receptivo. Mesmo na dúvida, determinadas linhas éticas devem direccionar o fotojornalismo, o cartoonismo, a infografia e a produção de outros dispositivos gráficos para a imprensa. O princípio básico é aquilo que é moralmente mais defensável: procurar estimular a solidariedade moral e reforçar os elos que unem os seres humanos.

As perspectivas éticas e deontológicas mudaram ao longo do tempo. Por exemplo, antes dos anos trinta era aceitável que os sujeitos posassem para as fotografias, devido às limitações tecnológicas das câmaras 4X5, as mais usadas na época (principalmente devido à incapacidade de travagem do movimento, especialmente em situações de fraca luminosidade). Mesmo parte dos processos de tratamento de fotografias que hoje em dia se desenvolvem usando computadores -e que estão no centro de um intenso debate ético-deontológico- foram amplamente usados nos velhos laboratórios a preto-e-branco: reenquadramentos, acentuação ou diminuição do contraste, variações na exposição, reversão da imagem,

não se pode reduzir tudo ao intelecto. Terá sido, deste modo, um precursor das modernas teorias da complexidade.

dissimulação de objectos e pessoas, etc. Em qualquer caso, deve ser o conteúdo a determinar o tratamento que uma fotografia pode sofrer.

Lester (1991: 29) alerta para o facto de grande parte dos problemas que se colocam ao jornalismo imagístico no domínio da ética decorrerem da inexistência de respostas quando elas são mais necessárias. Além disso, não há respostas universais. Esta circunstância agudiza o problema.

No que respeita ao fotojornalismo, há uma situação que merece um reparo: enquanto um redactor frequentemente pode abordar um assunto no conforto do seu anonimato, um foto-repórter geralmente necessita de actuar em campo aberto, no local dos acontecimentos, com as máquinas à vista de todos. Esta circunstância torna-o alvo fácil das críticas e, por vezes, das injúrias e da violência. Além disso, o recurso a determinados dispositivos técnicos que permitem evitar a presença mais ou menos ostensiva do fotojornalista no local dos acontecimentos, como as teleobjectivas ou as câmaras escondidas, reflecte-se nos resultados: por exemplo, torna-se mais difícil compor uma fotografia. Mas, mais importante do que isto, a necessária selecção que o fotojornalista faz da realidade visível, de forma a representar um segmento dessa realidade numa imagem fotográfica, é, em si mesma, frequentemente problemática. O caso classicamente mais apresentado é o das manifestações. Que imagem seleccionar, quando o editor apenas pede uma foto? Aquela que mostra um breve instante de conflito físico durante uma manifestação pacífica de várias horas? Aquela que se baseia num plano geral, conseguido através da utilização de uma objectiva grande-angular, onde os manifestantes parecem compor um grupo disperso, ou aquela em que se usou a teleobjectiva para se “ir buscar” um grupo pequeno, mas particularmente activo, de manifestantes, que enche o enquadramento? Ou aquela, aquela ou ainda aquela? A escolha é muito difícil e tem sempre efeitos ao nível da construção social da realidade. Aliás, no seio de um sistema de interdependências, o fotojornalista fica dividido pela lealdade que deve aos leitores, à

sua organização noticiosa, à sociedade em geral, à profissão e a si mesmo (Lester, 1991: 33).

6.1 A moral e a estética da imagem

Rorty (1989: XVI) pretende que existe uma conexão entre a estética e a moral. Ele assume que a representação imagística do outro funciona como a superfície de uma mais compulsiva profundidade moral, isto é, como a superfície de significados de natureza moral mais profundos. Existiria, assim, uma identidade entre o *significante* do outro (a sua imagem representada) e o *significado* da acção moral (o reconhecimento de que o outro é como o ser em todos os aspectos significativos). Consequentemente, a superfície do significante, que é a imagem em representação, deve ser lida e interpretada pelos significados que sustenta (representa). Lynda Sexson (1995: 228) afirma mesmo que “(...) por trás da ética estão imagens; a consciência metafórica precede a nossa consciência ética; antes das leis estão as histórias.”

Há pelo menos duas considerações que se podem extrair das asserções anteriores: 1) a estética do fotojornalismo, ao afectar as representações que se constroem dos outros e de outros seres, tem implicações morais e éticas que devem ganhar expressão deontológica; e 2) em todo o caso, um determinado conteúdo estético pode criar ou reforçar empatias, pelo que a questão do inter-relacionamento entre a estética e a moral se mantém. Embora a questão possa ser problemática, o sofrimento fotograficamente representado, por exemplo, pode produzir solidariedades.

6.2 As principais questões de debate ético e deontológico no campo das imagens de imprensa

No campo do fotojornalismo, há vários pontos que têm merecido, especialmente na actualidade, uma certa atenção por parte daqueles que se preocupam com a ética e deontologia do jornalismo.

Podem-se sistematizar por itens as questões centrais do debate ético-deontológico sobre a imagem na imprensa. Deixando para uma abordagem específica a questão que mais tem vindo a agitar o debate, a manipulação digital de fotografias, são os seguintes os pontos principais de debate ético e deontológico no campo do fotojornalismo:

- a) Cedência ou não à estética do horror em fotojornalismo, havendo fotojornalistas, como Don McCullin, que enveredaram por essa estética, e outros que a recusaram, como Robert Capa, que nem em situações limite buscava o horror;
- b) Uso de fotos de acontecimentos traumáticos;
- c) Modificação e truncagem de fotografias;
- d) Cedência à espectacularização e ao sensacionalismo, nomeadamente à espectacularização e ao sensacionalismo gratuitos;
- e) Captação de imagens sem que o jornalista se identifique como tal;
- f) Captação de imagens sem se respeitarem as pessoas (por exemplo, invadir a privacidade, não respeitar a dor, não proteger a identidade das vítimas de crimes, maiores ou menores de idade, bem como dos delinquentes menores de idade, não proteger a identidade de prostitutas e prostitutos, etc.);
- g) Tratamento discriminatório e estereotipização ou reforço da estereotipização das pessoas em função da idade, do sexo, da cor ou da raça, da nacionalidade, das crenças, do aspecto físico e (por vezes) da deficiência, das profissões, etc.;
- h) Uso das fotografias de arquivo como se fossem actuais, sem

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

i) Uso descontextualizado de imagens;

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

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

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

m) Cedência a mecanismos como as *photo opportunities* (que retiram aos fotojornalistas a possibilidade de representar o poder nos instantes em que ele despe a sua máscara, como fazia Solomon), a acreditação dos fotojornalistas (uma forma de controle acrescido sobre pessoas que já são titulares de uma carteira profissional que lhes deveria, só por si, garantir o acesso aos locais onde se desenvolvem acontecimentos de interesse para a comunidade),

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

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

o) Abuso das ilustrações fotográficas e recurso a elementos visuais sem ancoragem na realidade para a realização desse tipo de fotografias; uso de técnicas das fotografias ilustrativas na produção e no processamento de outros géneros fotojornalísticos;

p) Uso de máquinas fotográficas dissimuladas/escondidas;

q) Recurso a encenações para a fotografia e a fotografias de recriações fictícias de situações (como acontece frequentemente nos *reality shows* televisivos);

r) Abuso de efeitos especiais, usando, por exemplo, filtros para objectivas ou filtros digitais (processamento electrónico das imagens).

A propósito da ética aplicada ao fotojornalismo, o Reporters Committee for Freedom of the Press enuncia quatro princípios que devem prevenir a obtenção de fotografias que possam atentar contra reserva de intimidade da vida privada:

- Intrusão injustificada no espaço privado de outrem;
- Revelação pública de factos privados;
- Apresentação pública de uma pessoa sob uma perspectiva falsa;
- Apropriação não consentida da imagem de uma pessoa para fins comerciais.

Por sua vez, Lester (1991: 34-42) desenvolve uma filosofia de defesa ética para o fotojornalista articulada em torno de seis princípios, que devem ser balanceados e, em certas ocasiões, contrapostos, embora o mesmo autor advirta que os fotojornalistas, os

editores, os leitores e os públicos em geral muitas vezes discordam da publicação de certas imagens, por terem valores diferentes, mesmo entre esses seis princípios que ele estabelece (Lester, 1991: 41-43):

1. Imperativo categórico kantiano

Por vezes, o que está certo está incondicionalmente certo, ou seja, o que está certo para um está certo para todos. Neste caso, o princípio que se enquadraria no imperativo categórico é o seguinte: providenciar informação aos cidadãos (*reporting the news*) é uma regra universal que não pode ser quebrada (a informação pode ajudar a viver, a decidir, a dar sentido ao mundo, a clarificar os negócios públicos, a educar, a enriquecer culturalmente, etc.). Fotografar crianças norte-irlandesas de tenra idade, levadas pelos pais, a desfilarem, por entre os protestos de católicos, nas marchas orangistas, será, certamente, uma opção fotográfica que se pode incluir no imperativo categórico. A publicação da fotografia do cadáver do piloto norte-americano arrastado pelas ruas da capital da Somália pelos violentos bandos armados dos senhores da guerra, durante a intervenção humanitária dos Estados Unidos nesse país africano, também pode ser justificada pelo princípio do imperativo categórico.

2. Utilitarismo

O princípio básico do utilitarismo, tal como foi formulado por Jeremy Bentham e John Mill, reside na ideia do maior bem para o maior número possível de pessoas. Por exemplo, ao publicar-se a fotografia de um acidente mortal no IP 5, pode estar-se a afectar a privacidade das vítimas e dos seus parentes e amigos na sua dor, mas está-se a reacender a polémica que levou a considerar o IP 5 a “estrada da morte” e que, provavelmente, levará ao alargamento dessa via para duas faixas de rodagem em cada sentido.

3. Hedonismo

O hedonismo é uma filosofia clássica que maximiza o prazer - o prazer seria o supremo bem que a vontade deveria esforçar-se por atingir. Está, por isso, claramente associada ao niilismo e ao narcisismo. Quando, por vezes, o fotógrafo insiste na publicação daquele que ele considera ser o seu melhor trabalho, devido às qualidades técnicas e estéticas e ao conteúdo do mesmo, e ainda que as fotografias possam chocar ou ofender certas pessoas, ele está a enveredar por uma conduta hedonística, mas, de certa forma, profissionalmente legítima.

4. Equilíbrio

Já Aristóteles falava no equilíbrio nas decisões, ou seja, no compromisso entre dois pontos de vista extremos ou de duas acções extremas. Por exemplo, certos funerais de figuras públicas necessitam de ser cobertos, total ou parcialmente. Assim, um fotojornalista, enveredando pela regra do equilíbrio, pode procurar fotografar de longe, usando uma teleobjectiva, para não incomodar os presentes nem interferir na cerimónia; por outro lado, poderá preferir fotografar expressões significativas de dor que as pessoas evidenciem em detrimento da urna aberta ou de outras fotos ainda mais téticas.

5. Transferência

Em termos práticos e aplicados, um fotojornalista, quando pretende realizar ou seleccionar uma fotografia de alguém, deve colocar-se no lugar dessa pessoa. Se a fotografia é aceitável, então pode fotografar ou seleccionar a imagem já realizada. Se julgar que a fotografia não é aceitável, então não a deve fazer ou seleccionar.

6. Mandamento principal

Importado directamente do cristianismo, o mandamento principal ensina a amar o outro como a nós mesmos. Dentro desta perspectiva, um fotojornalista deve procurar minimizar os danos pessoais que resultem da publicação de determinadas fotografias, se essa publicação for imprescindível. Por exemplo, a fotografia de uma mãe que chora um filho morto, se for publicada e vier a ser observada por essa mãe, pode agravar a sua dor.

6.3 A manipulação digital de fotografias

Entre as questões de ética e deontologia das imagens publicadas na imprensa, a manipulação digital de fotografias talvez seja aquela que é mais debatida.

Em Novembro de 1997, a *Newsweek* publicou na capa uma fotografia da senhora de Iowa que teve sete gémeos. Os dentes da senhora estavam estragados, mas na imagem reluziam de brancura. No mês seguinte, na Suíça, um jornal decidiu avermelhar a água que descia do templo de Hatschepust, em Luxor, no Egipto, dizendo que se tratava do sangue dos turistas assassinados pelos fundamentalistas islâmicos. Estes são dois dos primeiros e mais conhecidos exemplos de truncagem electrónica de fotografias jornalísticas possibilitada pelas novas tecnologias digitais. Mas há muitos vários casos semelhantes, que vêm sendo listados desde 1988, como o enegrecimento da cara de O. J. Simpson numa capa da *Time*, o deslocamento das pirâmides egípcias na página um da *National Geographic*, o apagamento de referências publicitárias nas camisolas de desportistas, o desaparecimento de objectos das fotografias, como latas de Coca-Cola, carros e similares, a substituição de bandeiras bascas por bandeiras de Navarra na capa do diário espanhol ABC, a ocultação da queda da esposa de Felipe González numa foto do antigo presidente do Governo de Espanha, etc.

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

Assim sendo, e apesar de as novas tecnologias trazerem vantagens incontestáveis no que respeita à qualidade da imagem, à expressividade e à capacidade de se vencer o tempo e o espaço com maior rapidez e comodidade, as questões ligadas à geração e manipulação digital de imagens são, talvez, das mais relevantes para o fotojornalismo actual, especialmente no que diz respeito à ética e à deontologia profissionais. Inclusivamente, a tecnologia digital da imagem está a ter cada vez maior utilização e é provável que venha a suplantará a fotografia tradicional, coisa que, possivelmente, afectará as percepções do mundo, os processos de

geração de sentidos e, portanto, o processo de construção social da realidade.

Tal como a fotografia tradicional difere da pintura, a imagem digital difere da fotografia tradicional quanto à realidade física. Enquanto a fotografia tradicional vive de processos analógicos e contínuos (a fotografia é “análoga” à luz que lhe deu origem), a imagem digital é uma realidade discreta, codificada num código de zeros e uns, subdividida uniformemente numa grelha finita de células -os *pixels*- cuja gradação tonal de cor pode mudar em função do código. Na fotografia tradicional, o suporte é o negativo. Na imagem digital, a resolução tonal e espacial é limitada e contém uma quantidade fixa de informação. Uma vez ampliada, revela a sua micro-estrutura.

O contínuo espacial e tonal das fotografias analógicas tradicionais não é reproduzível com exactidão. Transmitidas ou copiadas são sujeitas a alguma degradação. Porém, a imagem digital pode ser repetida até ao infinito sem perda de qualidade, mas também é fácil e rapidamente manipulável através da substituição de dígitos no código binário -de zeros e uns- que a sustenta. É por esta razão que uma imagem digital pode ser totalmente sintetizada por computador, ser resultante da digitalização de outra imagem, ver a sua perspectiva alterada através das mudanças da zona de sombras, ser pintada electronicamente ou ser até sujeita a uma mistura de todos esses processos, possuindo, ainda assim, coerência interna. Trata-se, de facto, de uma espécie de *electro-bricolage*, como lhe chama Mitchell (1992), que demonstra que o multimédia é o *medium* pós-moderno por excelência: vive da fragmentação e da interactividade, sendo fomentador da polissémia, mas, também por isso, da indeterminação e da heterogeneidade.

O ser humano não está desprovido de defesas contra a manipulação imagística. A educação, a cultura e a experiência levam as pessoas a não aceitar hoje tão facilmente como no passado as fotografias como representações válidas da realidade que tomam parte directa na sua mundividência. Nesta matéria, há filmes que

mostram como se fazem manipulações e existem fotografias que se sabe terem sido manipuladas. De qualquer modo, não é por isso que o fenómeno da imagem digital deixa de levantar questões preocupantes. Por exemplo, Kelly e Nace (1993) descobriram que a credibilidade de uma foto semelhante às que se vêem todos os dias na imprensa não se altera significativamente quando as pessoas viam antecipadamente um vídeo sobre manipulação digital de imagens. Esta ocorrência pode demonstrar que, por muito grande que seja a fotoliteracia das pessoas, as fotografias sujeitas a manipulação, quando esta é desconhecida para o receptor, tendem a ser tão credíveis como as outras.

Será que no fotojornalismo se chegou a um ponto em que tanto importa a realidade que se cria como a realidade que se representa de forma directa nas fotografias? Do meu ponto de vista, não. Por alguma razão, a Associação de Jornalistas da Noruega pediu que fosse introduzido em todas as imagens digitalmente manipuladas um símbolo que as identificasse. Por alguma razão, determinados códigos de ética e livros de estilo proíbem a manipulação sem que o leitor seja advertido. Provavelmente, a questão prende-se com a velha teorização do uso e do abuso. Poderá fazer-se manipulação fotográfica desde que o observador saiba que ela foi feita e em que moldes ela foi feita, e desde que sirva para tornar a comunicação fotojornalística em comunicação mais útil. Não se deve fazer alteração de fotografias caso esses pressupostos não existam.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 100 - Sascha Fromm / Thueringer Allgemeine Zeitung / Reuters, Adolescentes Choram de Dor Após um Jovem Ter Assassinado 17 Pessoas num Liceu da Alemanha, Abril de 2002. Uma das formas de contornar o horror das situações é mostrar a forma como os acontecimentos traumáticos afectam as pessoas.

Fotografia não inserida por motivos legais

Fig. 101 - Inbal Rose / Associated Press, Atentado em Jerusalém, Março de 2002. Exploração da estética do horror e do

choque, muitas vezes necessárias para mostrar como são verdadeiramente as situações.

Capítulo 7

Bibliografía

- AA.VV. (1992) - *Le Photojournalisme. Informer en Écrivant des Photos*. Paris: Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes.
- AA.VV. *Fait-Divers. La Recherche Photographique*, n.º 16, 1994.
- ALCOBA LOPEZ, A. (1988) - *Periodismo Grafico (Fotoperiodismo)*. Madrid: Fragua.
- ALONSO ERAUSQUIN, M. (1995) - *Fotoperiodismo: Formas y Códigos*. Madrid: Síntesis.
- ASSOCIATED PRESS (1994) - *The Associated Press Photojournalism Stylebook. The News Photographer's Bible*. Second printing. New York: Associated Press.
- AUMONT, J. (1992) - *La Imagen*. Barcelona: Paidós.
- BARNHURST, K. (1994) - *Seeing the Newspaper*. New York: St. Martin's Press.
- BARNHURST, K. e NERONE, J. (1995) - Visual mapping and cultural authority: Design changes in U.S. newspapers, 1920 - 1940. *Journal of Communication*, vol. 45, nº 2, 9-43.

- BARTHES, R. (1961) - *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BAYNES, K. (Ed.) (1971) - *Scoop, Scandal and Stife: A Study of Photography in Newspapers*. London: Lund.
- BECKER, H. (1978) - Do photographs tell the truth?. *Afterimage*, nº 1, 9-13.
- BECKER, K. E. (1989) - Photojournalism. In Barnouw, Erik (Ed.) - *International Encyclopedia of Communications*, vol. 3. New York: Oxford University Press, 285 - 292.
- BECKER, K. E. (1991) - To control our image: photojournalists and new technology. *Media, Culture and Society*, vol. 13, 381-397.
- BOHLE, R. H. e GARCIA, M. (1987) - Reader response to color halftones and spot color in newspaper design. *Journalism Quarterly*, 64: 731-739.
- BOLTON, R. (Ed.) (1989) - *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge: MIT Press.
- BRECHEEN-KIRKTON, K. (1991, Winter) - Visual silences: How photojournalism covers reality with the facts. *American Journalism*, 27-34.
- COLEMAN, H. J. (1943) - *Give Us a Little Smile, Baby*. New York: E. P. Dutton.
- COLSON, J. B. (1995) - Images that heal. In LESTER, P. (Ed.) (1995) - *Images that Injure. Pictorial Stereotypes in the Media*. Westport: Praeger, 215-236.
- COSTA, J. (1994) - *A Expressividade da Foto*. Santiago de Compostela: Edicións Lea.

- CRARY, J (1990) - *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press.
- DAVENPORT, A. (1991) - *The History of Photography. An Overview*. Boston/London: Focal Press.
- DEBRAY, R. (1992) - *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- DELPIRE, R., FRIZOT, M. et al. (1989) - *Histoire de Voir*. Col. Photo Poche, nº 40, nº 41 e nº 42. Paris: Centre National de la Photographie. 3 volumes.
- DOTY, W. G. (1995) (Ed.) - *Picturing Cultural Values in Postmodern America*. Tuscalosa: University of Alabama Press.
- EZICKSON, A. J. (1938) - *Get That Picture! The Story of News Cameraman*. New York: National Library.
- FABER, J. (1978) - *Great News Photos and the Stories Behind Them*. Second, Revised Edition. New York: Dover Publications.
- FERRO, M. (1994) - *Falsificações da História*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- FOYOS, P. (Coord.) (1989) - *A Vida das Imagens*. Lisboa: Diário de Notícias.
- FREUND, G. (edição: 1989) - *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega.
- GARCIA, M. R.; STARK, P. e MILLER, E. (Editor) (1991) - *Eyes On The News*. St. Petersburg: The Poynter Institute For Media Studies.
- GAUTHIER, G. (1992) - *Veinte Lecciones Sobre la Imagen y el Sentido*. Segunda edición. Madrid: Cátedra.

- GERACI, P. C. (1973) - *Photojournalism: Making Pictures for Publication*. Dubuque: Kendall.
- GERNSHEIM, H. (1986) - *A Concise History of Photography*. 3rd edition (revista). Mineola: Dover Publications.
- GERNSHEIM, H. e GERNSHEIM, A. (1969) - *The History of Photography*. New York: McGraw.
- GILBERT, K. e SCHLEUDER, J. (1988) - Effects of color complexity in still photographs on mental effort and memory. Comunicação apresentada ao encontro anual da Association for Education in Journalism and Mass Communication, em Portland.
- GOLDBERG, V. (1993) - *The Power of Photography. How Photographs Changed our Lives*. New York: Abbeville Publishing Group.
- GUBERN, R. (1992) - *La mirada opulenta. Exploración de la Iconosfera Contemporánea*. 2^a edición revisada. Barcelona: Gustavo Gili.
- GUERRIN, M. (1988) - *Profession Photoreporter. Vingt ans d'images d'actualité*. Paris: Gallimard/Centre Georges Pompidou.
- GUIMOND, J. (ed.) (1991) - *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- HAGAMAN, D. (1996) - *How I Learned Not to Be a Photojournalist*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- HALL, S. (1981) - The determination of news photographer. In S. Cohen e J. Young (Eds.) - *The Manufacture of News: Social Problems, Deviance and the Mass Media*. London: Constable.

- HARTLEY, J. (1992) - *Politics of Pictures. The Creation of the Public in the Age of Popular Media*. London: Routledge.
- HICKS, W. (1952) - *Words and Pictures: An Introduction to Photojournalism*. New York: Harper.
- HOY, F. P. (1986) - *Photojournalism. The Visual Approach*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- IGNATIEFF, M. (1985) - Is nothing sacred? The ethics of television. *Daedalus*, 111 (4): 57-78.
- JAUBERT, A. (1986) - *Le Commissariat aux Archives. Les Photos qui Falsifient l'Histoire*. Paris: Éditions Bernard Baurault.
- KEENE, M. (1993) - *Practical Photojournalism. A Professional Guide*. Oxford: Focal Press.
- KELLY, J. e NACE, D. (1993) - Credibility of digital news photos. Comunicação apresentada à conferência anual da Association for Education in Journalism and Mass Communication.
- KINKAID, J. C. (1936) - *Press Photography*. Cleveland: Am. Photographic.
- KOBRE, K. (1980). *Photojournalism. The Professionals' Approach*. Boston: Focal Press.
- KOBRE, K. (1991) - *Photojournalism. The Professionals' Approach*. Second edition (reviewed). Stoneham: Focal Press.
- LaBELLE, D. (1989) - *The Great Picture Hunt: The Art and Ethics of Feature Picture Hunting*. Bowling Green: Western Kentucky University.
- LACAYO, R. e RUSSELL, G. (1990) - *Eyewitness. 150 Years of Photojournalism*. New York: Time e Oxmoor House.

- LEDO ANDIÓN, M. (1988) - *Foto-xoc e xornalismo de crise*. A Coruña: Edicións do Castro.
- LEDO ANDIÓN, M. (1993) - *O diario postelevisivo*. Santiago de Compostela: Edicións Lea.
- LEDO ANDIÓN, M. (1995) - *Documentalismo fotográfico contemporáneo. Da inocencia á lucidez*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- LEMAGNY, J.C. e ROUILLÉ, A. (Dir.) (1986) - *Histoire de la photographie*. Paris: Bordas.
- LESTER, P. (Ed.) (1995) - *Images that Injure. Pictorial Stereotypes in the Media*. Westport: Praeger.
- LESTER, P. M. (1995) - *Visual Communication. Images With Messages*. New York: Wadsworth Publishing Company.
- LESTER, P. M. (1991) - *Photojournalism. An Ethical Approach*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- LESTER, P. M. (Ed.) (1990) - *The Ethics of Photojournalism*. Durham: National Press Photographers Association.
- LEWINSKI, J. (1978) - *The Camera at War*. New York: Simon & Schuster.
- LEWIS, G. (1995) - *Photojournalism. Content & Technique*. Second edition. Dubuque: Brown & Benchmark.
- LOPES, A. (1995) - História da Fotografia em Portugal. *Foto*, nº 1, 83-86.
- MARCOS, L.H. (1989) - Dados cronológicos para a História da Fotografia e do Fotojornalismo. In AA.VV. - *O Fotojornalismo Hoje - Catálogo da Exposição Comemorativa dos 150 Anos da Fotografia*, 9-14. Porto: Centro de Formação de Jornalistas.

- MESSARIS, P. (1994) - *Visual Literacy. Image, Mind & Reality*. Boulder: Westview Press.
- MITCHELL, W. J. (1992) - *The Reconfigured Eye. Visual Truth In the Post-Photographic Era*. Cambridge: The MIT Press.
- MOELLER, S. D. (1989) - *Shooting War: Photography and the American Experience of Combat*. New York: Basic Books.
- MORGAN, J. e WELTON, P. (1994) - *See What I Mean? An Introduction to Visual Communication*. Second edition. London: Edward Arnold.
- NEWHALL, B. (1982) - *The History of Photography, 1839 To the Present Day*. new York: MOMA.
- PERICOT, J. (1987) - *Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*. Barcelona: Ariel.
- PETER, J. (1999) - *Um Curso de Fotografia na Sua Essência*. Rio de Janeiro: Mauad.
- PHELAN, J. M. (1991) - Image industry erodes political space. *Media Development*, 38 (4): 6-8.
- PINTO DE ALMEIDA, B. (1995) - *Imagem da Fotografia*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- POLF, D. (1993) - La mise en page des photographies. In AA. VV. (1993) – *Le photojournalisme. Informer en écrivant des photos*. Paris: Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes.
- POUNCEY, T. (1946) - *Photographic Journalism*. Dubuque: Brown.
- PRATAS, F. (1996, Setembro) - Beatriz Ferreira: Teleobjectiva. *Grande Reportagem*, 24-29.
- PRICE, J. (1932) - *News Photography*. New York: Industries.

- RORTY, R. (1989) - *Contingency, Irony and Solidaruty*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROSE, C. (1998) - *Aprenda em 14 Dias Fotografia Digital*. Rio de Janeiro: Campus.
- ROSENBLUM, B. (1978) - *Photographers at Work. A Sociology of Photographic Styles*. New York: Holmes & Meier Publishers.
- ROTHSTEIN, A. (1979) - *Words & Pictures*. New York: American Photographic Book Publishing Co.
- SCHAEFFER, J.M. (1990) - *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- SCHILLER, D. (1977) - Realism, photography, and journalistic objectivity in the 19th century America. *Studies in Anthropology of Visual Communication*, 4 (2): 86-98.
- SCHUNEMAN, R. S. (1972) (Ed.) - *Photographic Communication: Principles, Problems and Challenges of Photojournalism*. New York: Hastings House.
- SEKULA, A. (1984) - *Photography Against The Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- SENA, A. (1991) - *Uma História de Fotografia*. Lisboa: Comissariado Para a Europa 91/Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- SEXSON, L. (1995) - Looking beyond the picture frame. Living a reservation culture. Remythologizing and transforming the images of our time. In DOTY, W. G. (Ed.) (1995) - *Picturing Cultural Values in Postmodern America*. Tuscalosa: The University of Alabama Press: 227-231.

- SIZA, T. e ALEXANDRINO, P. (1991) - *Apontamentos de Fotojornalismo*. Porto: [s.n.]. Apontamentos dactilografados disponibilizados aos alunos do curso superior de Comunicação Social da Escola Superior de Jornalismo do Porto, disponíveis na respectiva biblioteca e condensados em: SOUSA, Jorge Pedro (1994) - *Fotojornalismo*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- SMITH, R. F. (1989) - How design & color affect reader judgment of newspapers. *Newspaper Research Journal*, 10: 75-85.
- SNYDER, J. (1980) - Picturing vision. In Mitchell, W. J. T. (Ed.) - *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 219-246.
- SONTAG, S. (ed.:1986) - *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações D. Quixote. (Tradução de *On Photography*.)
- SOUGEZ, M.L. (1991) - *Historia de la fotografia*. 4ª Edição. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SOUSA, J. P. (1994) - *Fotojornalismo*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- SOUSA, J. P. (1997) - *Fotojornalismo Performativo. O Serviço de Fotonotícia da Agência Lusa de Informação*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- SOUSA, J. P. (2000) - *As Notícias e os Seus Efeitos*. Coimbra: Minerva.
- SOUSA, J. P. (2000) - *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e UNO-ESC.
- SPENCER, O. C. (1966) - *The Art and Techniques of Journalistic Photography*. Wolfe City: Hennington.

- SUSPERREGUI, J.M. (1988) - *Fundamentos de la fotografía*. Leioa/Vizcaya: Servicio de Publicaciones Universidad del País Vasco.
- SZARKOWSKI, J. (1973) - *From the Picture Press*. New York: Museum of Modern Art.
- TAGG, J. (1988) - *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- TESTER, K. (1995) - Moral solidarity and the technological reproduction of images. *Media, Culture and Society*, 17: 469-482.
- THE ASSOCIATED PRESS (1990) - *The Associated Press Photojournalism Stylebook. The News Photographer's Bible*. New York: The Associated Press.
- THOMPSON, W. F. (1994) - *The Image of War: The Pictorial Reporting of the American Civil War*. Baton Rouge, LA and London: Louisiana State University Press. Reedición do original de 1960.
- VILCHES, L. (1987) - *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós.
- VILCHES, L. (1992) - *La lectura de la imagen. Prensa, cine, television*. 4ª reimpresión. Barcelona: Paidós.
- VIRILIO, P. (1994) - *The Vision Machine*. London: British Film Institute & Indiana University Press.
- WORTH, S. (1981) - *Studying Visual Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ZELIZER, B. (1992) *Covering the Body: The Kennedy Assassination, the Media and the Shaping of Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.

ZELIZER, B. (1995) - Journalism's 'last' stand: Wirephoto and the discourse of resistance. *Journal of Communication*, vol. 45, nº 2, 78-92.

ZUNZUNEGUI, S. (1995) - *Pensar la Imagen*. Madrid: Cátedra.