



Joana Beatriz Simões França

O que (não) veem os nossos olhos Fotojornalismo na imprensa portuguesa

Dissertação de Mestrado Comunicação e Jornalismo, orientada pela Doutora Isabel Maria Ribeiro Ferin Cunha, apresentada ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

O que (não) veem os nossos olhos
Fotojornalismo na imprensa portuguesa

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	O que (não) veem os nossos olhos – Fotojornalismo na Imprensa Portuguesa
Autor	Joana Beatriz Simões França
Orientador	Isabel Maria Ribeiro Ferin Cunha
Coorientador	
Identificação do Curso	2º Ciclo em Comunicação e Jornalismo
Área científica	Comunicação
Especialidade	Jornalismo/ Fotojornalismo
Data	2014



“We exist to inspire understanding of the world through quality photojournalism.”

Site WPP – World Press Photo

Resumo

O trabalho que a seguir desenvolvemos é uma reflexão sobre o fotojornalismo que é praticado na e para a imprensa generalista portuguesa. Neste momento, e intuído no próprio título, temos como objetivo ver para além de olhar. Pretendemos perceber e dar a conhecer os diversos fatores, sobretudo técnicos e estéticos, que estão por detrás de uma fotografia, todos os aspetos que não devem ser deixados ao acaso pelos fotojornalistas que constroem verdadeiras narrativas não verbais com as suas imagens. Ao longo do trabalho, ficaremos a perceber que estes “fatores de construção” são, quase sempre, definidos (ou pelo menos condicionados) por outros fatores: linha editorial, diretrizes gráficas, o momento em que o fotojornalista faz o seu clique... Destacamos, pois, a importância das fotografias jornalísticas na construção da “realidade” visual em que estamos inseridos. A imagem jornalística é uma fotografia com forte caráter intencional: o de transmitir uma mensagem. Se o fotojornalista tem a complexa tarefa de contar histórias através de imagens, cabe ao leitor tornar-se num observador atento, desenvolvendo a sua literacia visual. O fotojornalista deve conciliar fotografias e texto para dar todas as informações necessárias para que não haja ruído na comunicação. Ao evidenciar, neste trabalho, alguns aspetos que estão na génese da construção de uma fotografia, estamos a contribuir para que o leitor/observador perceba que está, sempre, perante uma realidade subjetiva e, por isso, construída. Não é uma contradição assumir a subjetividade do fotojornalismo quando o jornalismo se bate pela objetividade (se bem que, no nosso entendimento, um pouco utópica). Todos os aspetos técnicos/estéticos que iremos estudar revelam essa subjetividade inerente à fotografia patente nas inúmeras escolhas que um simples clique requer: ângulos, planos, enquadramentos, objetivas... Também a publicação da fotografia passa por vários crivos: o do próprio fotojornalista, na seleção das imagens que apresenta ao seu editor, tendo este também uma palavra a dizer, o da organização da página (que dita o espaço a ocupar pela fotografia) ou mesmo o do grafismo. Temos, ainda, a linha editorial do jornal que aconselha o tipo de fotografias a publicar. Escolhemos uma amostra representativa da imprensa generalista portuguesa para aferir que tipo de fotografias por ela é veiculada. Trabalhamos com os diários Público e Correio da Manhã e os semanários Sol e Expresso.

Limitamos o nosso período às últimas semanas dos anos de 2009, 2011 e 2013, para obtermos uma evolução. Essa última semana diz, então, respeito às últimas sete edições dos diários e às duas últimas dos semanários. Restringimos a nossa análise às capas dos jornais, onde identificamos a principal fotografia; analisada essa imagem, passamos à análise do seu desenvolvimento no corpo do jornal. Estudadas todas as fotografias à luz das variáveis definidas (que constituem a nossa grelha de análise), podemos traçar um padrão na utilização da fotografia na imprensa portuguesa.

Palavras-chave: fotojornalismo; fotografia; imprensa; literacia visual; comunicação.

Abstract

The following paper is a consideration on photojournalism used in, and for, the Portuguese generalist press. In this instance, as perceived in our title, our goal is to see, and not only look. We intend to understand and expose the several factors, namely technical and aesthetical ones, which are behind a picture; every aspect that should not be left at random by the photojournalist, who builds true non-verbal narratives with his or her photographs. Throughout our work, we will learn that these “building blocks” are, almost always, defined (or at least restricted) by several factors: editorial line, graphical guidelines and, among others, the moment when the photojournalist takes his shot. We highlight, then, the importance of journalistic photos in creating the visual “reality” to which we belong. Journalistic image is a photograph with the highly intentional purpose of transmitting a message; if the photojournalist is imbued with the complex task of telling a story through his images, it is up to the reader to become an acute observer, developing his visual literacy. It is the photojournalist’s objective to join image and text in order to pass on all necessary information, ensuring that communication noise is minimal. Upon giving emphasis, in this paper, to some aspects which are at the foundation of the

conception of a photograph, we are helping the reader/observer understand that he is, always, before a subjective reality and, as such, a manufactured reality. It is not contradiction to assume an inherent subjectivity in photojournalism, when journalism primes on objectivity, even if, to our understanding, it is a somewhat utopian idea. Every technical/aesthetic aspect which we will study reveals that subjectivity, intrinsic to photography and accounted for in each and every choice a click requires: angles, scene-setting, framing, objectives, etc. The publishing of a photo itself goes through several channels: the journalist himself, when selecting the images he relays to his editor, this one having a saying in the matter; the organization of the page (which defines the space to be occupied by the image); or even the graphics. We have, yet, the editorial line from the newspaper which advises the type of photos to publish. We have chosen a representing sample from the Portuguese generalist press in order to establish what kind of photos it uses. We work with the dailies Público and Correio da Manhã, and with the weeklies Sol and Expresso. The timeline of the sample has been restricted only to the last weeks of the years 2009, 2011 and 2013, in order to observe an evolution. That last week refers to the last seven editions of the dailies and the last two from the weeklies. Our analysis concerns to the newspaper front, where the main picture has been identified, analysed and, from there, onto the main body of the paper. With all photographs studied in regards to the nominated variables (that form our analyses grid), we can define a pattern on the use of the photography on the Portuguese press.

Key-words: photojournalism; photography, press, visual literacy, communication.

Lista de Figuras*

Figura 1 - Guerra Civil Espanhola, 1936 (Robert Capa)	22
Figura 2 - Dia D, desembarque na Normandia, 1944 (Robert Capa)	23
Figura 3 - Manipulação feita por Estaline (autor não identificado)	24
Figura 4 – Revolução de 25 de Abril, 1974 (Henri Bureau)	32
Figura 5 – A memória triste da Linha do Sabor, 2010 (Paulo Pimenta)	33
Figura 6 – Futebol na Guiné-Bissau, 2012 (Daniel Rodrigues)	34
Figura 7 – Contra luz (Roma, 2011)	37
Figura 8 – Sombras (Figueira da Foz, 2012)	37
Figura 9 – Profundidade de campo (Sagres, 2013)	39
Figura 10 - Congelamento (CAE, Figueira da Foz, 2013)	39
Figura 11 - Arrastamento (Pereira, Coimbra 2008)	39
Figura 12 – Composição assimétrica (Londres, 2012)	41
Figura 13 – Regra dos terços (Silves, 2012)	41
Figura 14 - Linha curva (Museu do Vaticano, 2010)	42
Figura 15 – Ponto de fuga (Wiesbaden, 2014)	42
Figura 16 – Moldura natural (Lagos 2012)	43
Figura 17 – Simplicidade (Portimão, 2013)	43
Figura 18 – Linha do olhar (Carvoeiro, 2012)	47
Figura 19 – Ideia de passado (Figueira da Foz, 2013)	47
Figura 20 – Feature de interesse pictográfico (Roma, 2011)	51
Figura 21 – Feature de animais (Figueira da Foz, 2014)	52
Figura 22 – Possível fotorreportagem (Figueira da Foz, 2013)	55
Figura 23 – Capa do Sol (31-12-2009)	83
Figura 24 – Capa do Expresso (23-12-2011)	83
Figura 25 – Capa do Público (24-12-2013)	83
Figura 26 – Capa do Correio da Manhã (27-12-2013)	83
Figura 27 – Síria, 2013 (Bassam Khabieh/ Reuters)	84
Figura 28 – Síria, 2013 (Bassam Khabieh/ Reuters)	84
Figura 29 – Síria, 2013 (Bassam Khabieh/ Reuters)	84

Figura 30 – Fragmento da capa do Público (Bassam Khabieh/ Reuters)	85
Figura 31 – Exemplo de página do Correio da Manhã (24-12-2013)	88
Figura 32 - Exemplo de página do Público (24-12-2013)	88
Figura 33 – Exemplo de destaque de dois temas (capa do Público de 31-12-2013)	89

*- Todas as fotografias que não tenham indicação de autor são da nossa autoria.

Lista de Gráficos

Gráfico 1 - Fotografias analisadas por jornal e por ano	57
Gráfico 2 - Número de fotografias por página	59
Gráfico 3 - Página de desenvolvimento	60
Gráfico 4 - Género da peça	61
Gráfico 5 - Género da peça (2009)	61
Gráfico 6 - Género da peça (2011)	61
Gráfico 7 - Género da peça (2013)	61
Gráfico 8 - Dimensão da fotografia	62
Gráfico 9 - Autor (2009)	62
Gráfico 10 - Autor (2011)	62
Gráfico 11 - Autor (2013)	62
Gráfico 12 - Fonte da fotografia	63
Gráfico 13 – Tema da fotografia	64
Gráfico 14 - Geografia da fotografia	65
Gráfico 15 - Tempo da fotografia	66
Gráfico 16 - Legenda da fotografia	66
Gráfico 17 - Género fotojornalístico	67
Gráfico 18 - Foco da fotografia	68
Gráfico 19 - Composição da fotografia	69
Gráfico 20 - Plano da fotografia	69
Gráfico 21 - Observações	70

Gráfico 22 - Número de fotografias por página	71
Gráfico 23 - Relação foto/manchete	71
Gráfico 24 - Página de desenvolvimento	72
Gráfico 25 - Género da peça	72
Gráfico 26 - Dimensão da fotografia	73
Gráfico 27 - Autor da fotografia	73
Gráfico 28 - Fonte da fotografia	74
Gráfico 29 – Tema da fotografia	75
Gráfico 30 - Geografia da fotografia	76
Gráfico 31 - Tempo da fotografia	76
Gráfico 32 - Legenda da fotografia	77
Gráfico 33 - Género fotojornalístico da fotografia	77
Gráfico 34 - Foco da fotografia	78
Gráfico 35 - Composição da fotografia	78
Gráfico 36 - Plano da fotografia	79
Gráfico 37 - Ângulo da fotografia	79
Gráfico 38 - Observações das fotografias	80

Sumário

Introdução	1
Parte I	
1. “Antes de começar”, um olhar...	10
1.1. Fotojornalismo: uma área dinâmica e mutável	10
1.2. Imprensa generalista portuguesa: uma caracterização	13
2. Apontamento histórico	18
2.1. Surge o fotojornalismo moderno (1900-1940)	21
2.2. Primeira revolução no fotojornalismo (1950)	23
2.3. Segunda revolução no fotojornalismo (1960-80)	25
2.4. Terceira revolução no fotojornalismo (1990-2004)	26
2.5. Fotojornalismo hoje em dia	27
2.6. Fotojornalismo: evolução em Portugal	30
3. Técnica e estética ao serviço do fotojornalismo	36
3.1. Luz	37
3.2. Exposição	38
3.3. Composição, enquadramento, planos e ângulos	40
4. Géneros fotojornalísticos	50
4.1. Fotografias de notícias	50
4.2. <i>Features</i>	51
4.3. Desporto	52
4.4. Retrato	53
4.5. Ilustrações fotográficas	53
4.6. Fotografias de paisagem	54
4.7. Histórias em fotografias (<i>Picture stories</i>)	54

Parte II – Estudo de caso: Sol, Expresso, Público e Correio da Manhã	57
5. Análise das fotografias	58
5.1. Fotografias por anos (2009, 2011 e 2013)	59
5.2. Fotografias por jornais (Sol, Expresso, Público e Correio da Manhã)	71
5.3. Balanço da análise: encontrar padrões, traçar perfis	81
Conclusão	84
Referências Bibliográficas	93

Introdução

O ponto de partida deste estudo, que dá o título a este trabalho - “O que (não) veem os nossos olhos – Fotojornalismo na imprensa portuguesa – é, por si só, intrigante, motivador e desafiador. Porque não antes “O que veem os nossos olhos?”, já que o nosso projeto recai sobre a observação das fotografias veiculadas pela imprensa generalista portuguesa. Consideramos tão ou mais importante aquilo que não vimos, *a priori*, numa fotografia como aquilo que a imagem nos mostra direta e deliberadamente.

Assim, é nosso objetivo refletir sobre a essência do fotojornalismo na imprensa portuguesa e perceber de que forma é construída a nossa “realidade noticiosa visual”, uma vez que vivemos numa sociedade cada vez mais ligada à imagem – sociedade de imagem. Diariamente somos “bombardeados” com inúmeras imagens, sobretudo na internet e, com as redes sociais, já nem precisamos de buscar informação: ela vem ao nosso encontro consoante as nossas preferências e “rede de amigos”. Raras são as publicações que não apresentam uma fotografia para captar a atenção do leitor. O texto, por si só, já não é o bastante num mundo marcado pela concorrência de imagens. O leitor habituou-se a ver; o leitor quer ver o que as palavras lhe dizem. Já não lhe bastam os seus conhecimentos e imaginação; o leitor é, mais do que nunca, um observador que quer ver, através de olhos de alguém que testemunha, o conteúdo das palavras. Desde o nascimento de um bebé a uma guerra noutra país, a sociedade atual tem uma “sede de imagens”, à qual o fotojornalismo vai dando uma resposta cada vez mais eficaz, de forma cada vez mais rápida e mais alargada.

O poder, alcance e universalidade de uma fotografia têm um impacto ímpar na construção das narrativas noticiosas, pelo que se acha necessário e pertinente perceber de que forma são utilizadas as imagens nessas narrativas. “O fotojornalismo é uma faceta do jornalismo que se joga, sobretudo, nos jornais e revistas e nos meios on-line (...) é, sobretudo, um produto da imprensa e para a imprensa, em papel e no ciberespaço” (Sousa, s.d.³: 4). É, neste sentido, que desenvolvemos este projeto procurando analisar o propósito de uso das fotografias e os seus meandros. Se uma fotografia é usada apenas para captar a atenção do leitor para um tema; se a fotografia corresponde

verdadeiramente ao tema e lhe acrescenta algo mais; se o fator notícia é a fotografia; se a fotografia é usada como um elemento que credibilize o texto; se a fotografia é captada no momento em que foi recolhida a informação para o texto ou se é usada uma fotografia de arquivo apenas para ilustrar palavras. As fotografias jornalísticas são revestidas de grande caráter intencional, subjetivo e, ao mesmo tempo informativo. Assim, é sempre pertinente analisar, dentro das nossas possibilidades, quais os elementos que constituem a fotografia, bem como aqueles que foram preteridos. É necessário compreender o porquê de um plano mais fechado - que reduz a nossa perspectiva - ou de um plano geral - que nos dá uma informação contextual mais abrangente. É importante saber quais as diferentes conotações que se atribuem a um ângulo picado (de cima para baixo) – reduz importância, algo que é visto de uma posição superior - ou contrapicado (de baixo para cima) – enaltece a figura, dando uma ideia de superioridade. Também a escolha de cores ou os contra luz são elementos quase nunca deixados ao acaso e que revelam intenções fotográficas consoante a mensagem/informação que se quer transmitir. Pretendemos, então, compreender e dar a compreender grande parte das variáveis que constituem as imagens jornalísticas, e conseqüentemente, criam a realidade visual do nosso quotidiano.

Lançamos outra questão, outro desafio de observação: a fotografia é o “fator notícia”, apenas ilustra o texto ou é complementar ao texto?

Procuramos, também, perceber de que forma a fotografia interage com a página do jornal: secção/tema, dimensão, cor ou preto e branco, legenda...

Iremos, de seguida, tentar apurar de que forma foi “concebida” a fotografia: se foi uma “oportunidade de clique” ou uma composição estudada tendo em conta o seu ângulo, plano, personagem, foco de atenção... Vamos, ainda, aferir a origem da fotografia ao analisar a sua geografia, fonte e autor

À nossa pergunta de partida, à qual já adicionámos uma segunda, acrescentamos agora outras, que acabam por ser os vetores norteadores deste estudo. Qual a intenção do uso da fotografia? Quais os temas que mais usam fotografias? Qual o género fotojornalístico mais observado? Quais são as principais fontes das fotografias publicadas na imprensa portuguesa?

Uma última pergunta, que pode levar a uma afirmação tanto sensível como perigosa e, no mínimo, controversa: será o fotojornalismo um ofício subvalorizado no nosso país? Esta questão, para nós, pode dividir-se em dois níveis. O primeiro diz respeito ao uso da imagem como notícia, ou seja, a própria fotografia a falar por si própria como de um género jornalístico próprio se tratasse, como a entrevista, a crónica... Reconhecemos, desde já, que o fotojornalismo é composto por texto e imagem; mas o nosso foco de análise é a “proporção” e o respeito dado a cada um, bem como aos seus autores. O segundo nível diz respeito à origem/fonte das fotografias, onde os fotógrafos/agências noticiosas nacionais, por vezes, são preteridos em proveito dos internacionais.

Nesta fase introdutória do trabalho, com tantas questões, podemos, desde já, comprovar que “escrutinar uma foto gera mais perguntas que respostas” (Barcelos, 2009:106).

Mas nem só de dúvidas se faz este trabalho, esta introdução. Pegamos na revista National Geographic (edição de novembro de 2013), intitulada “O poder da imagem”. Concordamos com as cinco palavras-chave eleitas pelos seus fotógrafos que nos ajudam a perceber esse tal poder da imagem fotográfica: testemunha – “A fotografia é uma arma contra o mal que existe neste mundo. Ela testemunha a verdade” (Stirton, 2013: 11); prova – “Uma fotografia é uma prova poderosa. Constitui uma evidência incontestável” (Skerry, 2013: 35); relaciona – “Apaixono-me por quase todas as pessoas que fotografo. Quero ouvir cada história. Quero aproximar-me. É quase uma questão pessoal” (Sinclair, 2013: 49); revela – “Queremos revelar como é a vida. Mostrar coisas que podemos nunca entender por completo” (Johnson, 2013: 63); protege – “As minhas fotografias servem para lembrar que temos de proteger aqueles que não podem defender-se sozinhos” (Nicholas, 2013: 85).

Ao falar em poder da imagem, lembramo-nos de outro poder: o da palavra. Não querendo aqui, de modo algum, encetar uma guerra entre fotografia e palavra, partilhamos a opinião de Joly (*apud* França, 2009:15): “a imagem influência mais do que a linguagem verbal, pois recordaríamos mais facilmente as imagens do que os textos e mais ainda as imagens ditas mediáticas, tais como a imagem televisiva ou a fotografia de imprensa”.

A esta ideia acrescentamos outra, de Lewis Hine (*apud* Sontag, 2012:179): “Se eu pudesse contar uma história com palavras, não precisaria de andar com uma câmara”. E, mais do que dar visibilidade a esta afirmação, adicionamos-lhe uma pequena palavra, alterando, deliberadamente, o seu sentido: se eu pudesse contar uma história **só** com palavras, não precisaria de andar com uma câmara.

Ao mesmo tempo, abandonamos as frases feitas de que “uma imagem vale mais do que mil palavras” ou a de “ver para crer”. Acreditamos tanto no potencial informativo da fotografia como no das palavras, defendendo que as duas formas de informar apresentadas de forma conjunta, num único trabalho/peça, uma ao serviço da outra, oferecem o que de melhor cada uma delas pode fornecer a quem lê. Assim, consideramos que o fotojornalismo é uma forma de informar por excelência, pois concilia o melhor desses dois mundos. As palavras sem a imagem não teriam a mesma força nem a mesma capacidade de permanecer na memória, ao passo que a fotografia sem a palavra, que pode ser sob a forma de legenda, não conseguiria deixar transparecer todo o seu potencial informativo, começando, desde logo, por questões de contextualização, imprescindíveis para a correta leitura de uma imagem. Mais ainda, encaramos a fotografia como uma narrativa orientada pela subjetividade do fotógrafo que “emoldura” um momento, um acontecimento; “a imagem narra acções desempenhadas e sofridas por personagens; mostra determinado espaço e tempo de acção; e é narrado para alguém, o leitor, portanto carrega uma intencionalidade” (Barcelos, 2009:107). Ao leitor cabe a tarefa de interpretar as imagens na plenitude das suas intertextualidades, ou pelo menos, à luz das suas experiências e conhecimentos pessoais. Reforçamos a ideia de que “uma verdadeira implicação do leitor na descodificação da imagem fotográfica impõem que esta seja acompanhada de elementos referenciais que permitam a sua leitura clara” (Sousa, s.d.³: 9).

Assim, e, de certa forma, resumindo alguns dos parágrafos anteriores, o fotojornalismo caracteriza-se por uma “ânsia de captar, desvelar ou interpretar o mundo ou mesmo de sobre ele acentuar determinados pontos de vista, sempre através de fotos conjugadas com um texto que as deve complementar e contextualizar” (Sousa, s.d.³: 12), conjugando uma força noticiosa verbal com uma força noticiosa não verbal.

Para comprovar esta cumplicidade e interdependência entre texto e imagem, e, sobretudo, para aguçar a curiosidade e estimular o interesse pelas questões aqui abordadas, desafiamos agora cada um de nossos leitores para um exercício/experiência. Vamos então subdividir uma peça do jornal Público (e da sua Revista 2), onde, nesta fase, apresentamos alguns excertos de notícias sem imagem e, só mais tarde, as fotografias que “acompanham” o texto.

Na capa do Público de 22 de agosto de 2013 lemos: “Armas Químicas – Imagens brutais mostram a guerra na Síria como nunca a vimos”. As páginas dois e três, que dizem respeito à secção “Destaque” desenvolvem o tema de capa. Como título temos uma citação “Se as informações se verificarem, é um crime aterrador”. A peça começa com uma pergunta (mais uma): “Terá Bashar al Assad ordenado um ataque com gás sarin...” E vamos lendo: “os bombardeamentos mataram pelo menos 1360 pessoas, incluindo muitas crianças”. A segunda peça apresenta um título para nós sugestivo: “O mais importante destas imagens é o efeito que vão ter”. Sugestivo porque nos remete para as fotografias, sendo elas mote da notícia, e para o seu alcance. Destacamos o primeiro parágrafo da notícia:

“As fotografias que a Reuters colocou em linha não dizem quantas pessoas morreram em Damasco nem como. Não há forma de saber o que viu Bassam Khabieh, autor das imagens das vítimas já embrulhadas em lençóis brancos e alinhadas em filas quando chegou às zonas que foram alvo de ataque. Só podemos imaginar o que terá acontecido, depois das duas horas de madrugada, pelo trabalho dos fotojornalistas...”.

Na Revista 2 de 25 de agosto do ano passado, três dias depois das peças acima referidas, na rubrica Imagem Palavra, este tema volta a ter destaque: “A Síria como nunca a vimos”. Salientamos algumas frases: “É difícil olhar para estas fotografias”; “Há imagens que chocam simplesmente. Outras que transfixam e anestesiam. Estas (...) informam e mostram-nos a guerra na Síria como nunca tínhamos visto. Há claramente um antes e um depois destas imagens”; “Não há nada que se possa vir a fazer no futuro capaz de apagar esta mancha”.

Ao todo, estamos perante uma capa de jornal, duas páginas do mesmo e quase outra página inteira da revista. Os títulos revelaram-se interessantes? Conseguiram captar a atenção do leitor? (Do jornal e o deste trabalho). A insistência em escrever sobre as imagens suscitou alguma curiosidade em ver as fotografias? Este tema da Síria agora aqui avivado, trouxe algumas lembranças? Palavras ou imagens?

E as fotografias destas peças? Várias. De várias dimensões: em tamanho, alcance, sensibilidade e horror. Se as vamos agora partilhar? Não. Porque estas seriam as informações que todos teríamos se não tivéssemos fotografias a interagir com os textos.

O desafio é, então, imaginar a realidade visual, embora que subjetiva, que completa os excertos acima transcrito, uma vez que fornece mais informação, é a própria informação e o mote para reflexões escritas. Qual será o alcance dessas imagens, por enquanto invisíveis?

Metodologia

Exposta a nossa intenção de trabalho, definidos os objetivos do mesmo e lançado o nosso desafio é, pois, essencial partilhar agora a metodologia de análise por nós desenvolvida e seguida para realizar este estudo.

Eleito o tema e definidos os aspetos essenciais a abordar, o passo seguinte foi definir o *corpus* de análise. Escolhemos quatro jornais que consideramos representarem uma amostra considerável da imprensa generalista portuguesa, tendo em conta as suas características editoriais, gráficas e o público a que se destinam. Assim, estudamos os diários Público e Correio da Manhã e os semanários Sol e Expresso. Não trabalhamos os jornais desportivos por considerar que tal inclusão condicionaria, à partida, a nossa amostra no que diz respeito, sobretudo, à variável de análise relativa ao tema das fotografias. Seguidamente, foi imperativo limitar a nossa amostra no tempo. O período a analisar representa um corte, para que seja possível a sua análise. Para pudermos traçar algum tipo de evolução definimos três anos intervalados, ou seja, os anos 2009, 2011 e 2013. A escolha destes três anos prende-se com a vontade (e necessidade) de trabalhar material relativamente atual. Afunilamos a nossa análise para a última semana de cada ano, o que nos faz mover entre os dias 24 e 31 de dezembro nos diários, e entre 20 e

também 31 nos semanários, perfazendo um total de cinquenta e quatro edições a analisar (Anexo I – Listagem de jornais analisados). A escolha da última semana do ano foi propositada e considerada mesmo um critério, uma vez que, neste período temporal, é normal os jornais apostarem em balanços do ano em fotografia. No entanto, e desde já, salientamos que, em alguns casos, sobretudo no jornal Público, esta escolha temporal acabou por inflacionar o número de fotografias apresentadas por este jornal. No entanto, como objetivo do nosso trabalho não é meramente quantitativo, assumimos esse “condicionalismo”, explicando-o. No entanto, aparentando um paradoxo, a quantidade importa. Mas, a este ponto, apenas no que diz respeito à delimitação de um *corpus* de análise exequível. Assim, a nossa análise é determinada pela capa do jornal: analisamos a primeira página de cada edição, identificando a fotografia com maior destaque – será a nossa manchete não verbal - analisamos essa fotografia, segundo uma grelha que falaremos já de seguida e, depois, analisamos, no corpo do jornal, a peça e respetivas fotografias que dizem respeito ao desenvolvimento da fotografia de capa. Como podemos verificar no anexo I, nem todos as edições satisfazem o nosso critério primordial - uma fotografia na capa - daí que nem todos tenham sido objeto de análise. Ao todo, e segundo estes critérios, o nosso *corpus* (Anexo II – *Corpus* do trabalho: fotografias em cd) é composto por 428 fotografias, relativas a três anos e a quatro jornais.

O nosso principal intuito é aferir o que está por detrás da fotografia, a sua expressão/relação com o seu contexto noticioso e mesmo gráfico, os processos técnicos e estéticos usados pelos autores, as oportunidades de clique, as origens, os temas... Para “dissecar” a fotografia aplicamos a cada uma dela uma grelha de análise (Anexo III – Grelha de análise das fotografias e Anexo IV - Notas explicativas das variáveis das tabelas de análise) com variáveis pré-definidas e que consideramos serem as adequadas para as “perguntas que queremos fazer à fotografia”. Essas variáveis integram dois conjuntos: o primeiro diz respeito à identificação da fotografia – número da fotografia, número de fotografias por página, manchete, se há ou não relação entre a fotografia e a manchete do jornal e página de desenvolvimento; o segundo, por sua vez, centra-se em aspetos estéticos/técnicos: género da peça onde está inserida, dimensão (espaço que ocupa em relação à página), cores, autoria, fonte, tema, geografia, tempo, legenda, género

fotojornalístico, foco, composição, plano, ângulo e observações. No decorrer do nosso trabalho serão explicadas, devidamente, as variáveis, bem como a sua utilidade e possibilidades de resposta.

Preenchidas as grelhas, introduzimos os dados recolhidos em várias tabelas de Excel, fazendo contagens globais e parciais, por anos e por jornais. Essa análise quantitativa ganha forma nos gráficos que apresentaremos na Parte II do nosso trabalho, que vão sendo completados/explicados através de uma análise qualitativa que procura relacionar números, acontecimentos, processos, técnicas...

O nosso processo de investigação, baseado na análise de jornais consultados nas bibliotecas municipais da Figueira da Foz e de Coimbra, foi, ainda, ao encontro de alguns profissionais, tendo sido estabelecido contacto, via *e-mail*, com todos os jornais. Foi enviado um questionário (Anexo V.I – Questionário a fotojornalistas e jornais) para as respetivas editoriais de fotografia/imagem/multimédia de cada um dos jornais em estudo e para autores de algumas fotografias analisadas (fotojornalistas do Público). Apenas dois fotojornalistas do Público responderam às perguntas por nós colocadas que pretendem sustentar e/ou confirmar alguns processos e rotinas no exercício do fotojornalismo. Contactamos, ainda, uma fotojornalista *freelancer* (Anexo V.II – Questionário a fotojornalista *freelancer*) que, de imediato, colaborou pedindo apenas para que fosse respeitado o seu anonimato.



O poder da fotografia, em jornalismo, perdura além do momento do disparo da câmara e da publicação: testemunha, surpreende, faz imaginar, conta histórias, fica na memória, não é anulada pelo vídeo, antes o suplanta em várias situações e funções.

Fernando Cascais

Parte I

1. “Antes de começar”, um olhar...

Se o trabalho tivesse um capítulo zero, seria este. Isto porque, antes de começar, iremos partilhar algumas noções e ideias base sobre fotojornalismo, essenciais para percebermos esta área. Faremos, também, uma caracterização da imprensa portuguesa para estarmos a par do contexto onde estão inseridas as fotografias analisadas.

1.1 Fotojornalismo: uma área dinâmica e mutável

O fotojornalismo, “informação jornalística através da imagem fotográfica” (Cascais, 2001:94), revela-se uma área complexa, dinâmica e em constante atualização, onde assistimos a uma interação, não só entre todos aqueles que participam no processo fotojornalístico, mas também entre os sujeitos que protagonizam os acontecimentos ou as próprias imagens e os leitores/observadores que recebem um produto final. Porém, esse resultado final varia sempre consoante o recetor e as suas experiências pessoais, cultura, formação e sensibilidade, daí que, a mesma fotografia, possa ter interpretações e impactos diferentes, dependendo do seu contexto de inserção e divulgação.

Como veremos no capítulo seguinte, a história do fotojornalismo liga-o, incondicionalmente, à verdade, ao testemunho do real. “Contudo, mesmo essas verdades foram e são continuamente revistas, devido às novas apertações imagéticas que o fotojornalismo vai trazendo” (Sousa, 1998: 121). Mas o fotojornalismo não se limita a “servir a história” funcionando como prova, construindo a memória coletiva da sociedade. O fotojornalismo é determinada e ajuda a determinar outras áreas: ação pessoal, ação social, ação ideológica, ação educacional, ação tecnológica e, como já referimos, ação cultural e histórica. Podemos mesmo dizer que estas são as seis principais forças que movem e legitimam o exercício do fotojornalismo ao mesmo tempo que são por ele desenvolvidas e reforçadas.

Assim, a ação pessoal nota-se nas escolhas e interpretações dos fotojornalistas, editores e mesmo dos leitores que observam as imagens. Também as fotografias

despertam emoções e sentimentos em quem as regista e/ou quem as observa: ajudam a construir a realidade visual individual de cada um dos seus observadores. Esta ação está intimamente ligada com a força educacional: as escolhas pessoais presentes nos processos de produção orientam a educação visual de quem recebe as imagens. As fotografias educam os seus leitores, requerendo deles capacidade de interpretação e de relacionar fatores, ou tão somente texto e imagem. Estas duas forças estão, ainda, condicionadas pela ideologia e pela história, ao mesmo tempo que as ajudam a definir, deixando transparecer a força social. O fotojornalismo é, por isso, um produto de interações entre elementos da sociedade. Ao mesmo tempo que reflete acontecimentos, ações ou estados da sociedade, é marcado por ela e pelas mudanças que ela opera, como em situações de conflitos armados, por exemplo. A nível ideológico, podemos reconhecer ideais, valores, crenças e expectativas diferentes, consoante os atores das fotografias. É essa diferenciação que legitima a atividade do fotojornalista que “fotografa com a ideologia que traz consigo”. No entanto, a fotografia é um dos campos onde a universalidade é mais vincada: apesar do seu enquadramento contextual, a fotografia é uma das formas de comunicação mais perceptível ao maior número de pessoas. Apesar da subjetividade individual, dos constrangimentos e necessidades organizacionais, a história tende a formar certos padrões culturais, à luz dos quais as imagens são difundidas e interpretadas. Porém, a mobilidade dos fotógrafos e a miscigenação das composições fotográficas quebra alguns desses estereótipos e reforça o caráter universal da fotografia. Esta globalização da fotografia, atualmente, teve na tecnologia a sua âncora expansional que simplificou não só os processos de produção/captação de imagens, bem como os de difusão de fotografias. A tecnologia permite, ainda, uma divulgação em tempo real e a interação instantânea entre a imagem e os seus observadores que podem tecer comentários.

Esta alavanca tecnológica condiciona e orienta as rotinas produtivas do fotojornalismo, que são também definidas pelas temáticas que abordam, pelos processos que adotam, pela formação adquirida e pelas normas seguidas.

A análise das fotografias que partilharemos mais à frente neste trabalho (Parte II) tentará demonstrar não só as várias forças de ação que orientam o fotojornalismo, mas também algumas rotinas produtivas.

Segundo Freeman (2012²:10):

The camera is only one tool for telling a story. It's the one that interest me most, but in order to understand what it can do it's essential to look back at what is fundamental to the telling of any story, regardless of how - whether by words written or spoken, theatre, film or still images.

Se as fronteiras do fotojornalismo não podem ser claramente definidas, se não é possível colocar em compartimentos estanques as áreas que toca, o principal objetivo do fotojornalismo é facilmente identificável: informar!

O fotojornalismo pode, então, ser definido como a “actividade de realização de fotografias informativas, explicativas, interpretativas, documentais ou meramente ilustrativas para a imprensa ou para outras plataformas de difusão informativa.” (Sousa, s.d.³: 15). Neste sentido mais lato do termo, o fotojornalismo é caracterizado não só pela sua finalidade como também pelo uso que é dado às fotografias. É precisamente a forma como as imagens são usadas que nos leva ao sentido estrito do fotojornalismo, uma vez que diferentes jornais, com as suas respectivas linhas editoriais e público específico, moldam a narrativa visual consoante os seus interesses: os do jornal e os dos seus leitores. Assim, ao mesmo tempo que informa, explica e esclarece, deixa transparecer pontos de vista, quanto mais não seja através da própria escolha de temáticas a abordar. Podemos, ainda, dizer que estas são as imagens que os fotojornalistas captam no seu quotidiano, quase todas pertencentes ao género de fotografias de notícia, sejam elas ditadas pela agenda do jornalista ou fruto de um clique oportuno.

Sintetizando, podemos encarar o fotojornalismo como uma área “singular que usa a fotografia como veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana (...) A fotografia fotojornalística mostra, revela, expõe, denuncia, opina. Dá informação e ajuda a credibilizar a informação textual.” (Sousa 2002:5), que tem eco nos jornais impressos (e também no *online*), colorindo assim a imprensa portuguesa.

1.2 - Imprensa generalista portuguesa: uma caracterização

“A imprensa é a imensa e sagrada locomotiva do progresso.” Com base nesta afirmação de Victor Hugo, deduzimos que a imprensa tem um papel primordial no desenvolvimento das sociedades. Da mesma forma, acrescentamos que essa mesma sociedade “faz” a imprensa, não só porque é ela que lhe fornece matéria-prima para trabalhar (os acontecimentos que são transformados em notícias), como é para ela, para todos os indivíduos, que a imprensa trabalha, tendo em conta os interesses e preferências dos seus leitores.

No nosso caso específico, é a imprensa que dá espaço e visibilidade às fotografias ao publicá-las. A imprensa é o média de excelência da fotografia, quer seja ela imprensa escrita/impressa ou *online*. Como veremos adiante, o desenvolvimento da imprensa alavancou a evolução da fotografia, ao mesmo tempo, que a fotografia chamou mais leitores para a imprensa escrita, desenvolvendo-se uma relação mútua de cumplicidade, cooperação e, sobretudo, de informação. O *online* trouxe um *boom* à fotografia, assistindo-se, agora sim, à verdadeira democratização da fotografia, devido às inúmeras facilidades de “publicação”, consulta e armazenamento. No entanto, antes de partir para o *online*, é sempre preciso conhecer o panorama noticioso impresso, uma vez que acreditamos que os *sites* dos diversos jornais são uma extensão dos mesmos, seguindo assim a mesma linha editorial dos periódicos respeitando, evidentemente, as especificidades da internet.

Podemos, então, destacar algumas das publicações que mais marcam a imprensa portuguesa, entre diários e semanários, generalistas e desportivos, revistas e os seus respetivos grupos económicos/ de media. O Público faz parte da Sonaecom, que integra a Sonae que, entre outros, detém o Continente, a Modalfa, a Zippy, a Worten e a Sport Zone. O Diário de Notícias, assim como o Jornal de Notícias e O Jogo, fazem parte do grupo Controlinveste, que conta ainda com o Jornal do Fundão, as revistas Evasões e Volta ao Mundo, a rádio TSF, o Dinheiro Vivo, entre outros. O jornal i é propriedade do grupo Sojormedia Capital. Por sua vez, a Cofina Media tem o Correio da Manhã, o Record, o Jornal de Negócios, a Sábado, a Máxima, a Vogue, o Destak, o Metro, a TV Guia e, mais recentemente, a CMTV (Correio da Manhã Televisão). Já o Sol, pertence à empresa O Sol

é Essencial SA. Finalmente, a Bola tem como proprietária a Sociedade Vicra Desportiva. O semanário Expresso, juntamente com o Jornal de Letras, as revistas Blitz, Activa, Caras, Exame, Visão, Tv Mais, Tele Novelas e o Courier Internacional, fazem parte do grupo Impresa, assim como a cadeia televisa SIC e, ainda, o *site* Olhares, “a maior comunidade de fotografia em português do Mundo”¹.

Como no nosso estudo centramos a nossa atenção apenas em quatro jornais, dedicamos ao Público, Correio da Manhã, Expresso e Sol maior atenção, fazendo a sua caracterização enquanto publicações periódicas e públicos a que se destinam.

O Público (1989), chefiado por Bárbara Reis, é um jornal de referência. Com uma linguagem cuidada e uma qualidade de escrita acima da média, aborda diferentes temáticas de interesse público, apresentando vários pontos de vista de forma séria e esclarecedora. Prima pelo seu grafismo e fotografia, sendo que esta não é apenas uma ilustração do conteúdo noticioso, mas sim um elemento informativo bastante cuidado, atrativo e criativo: “o PÚBLICO privilegia a dimensão informativa e dramática das fotografias”². Apresenta, também, outras publicações que acompanham a qualidade do caderno principal: P2, Inimigo Público, Ípsilon e as revistas Fugas e Pública.

O Correio da Manhã (1979), liderado por Octávio Ribeiro, é o jornal mais vendido em Portugal, destacando matérias relacionadas com o crime, acidentes, escândalos e celebridades. Segue, pois, a linha de um jornalismo tradicional, corriqueiro, apresentando uma linguagem acessível a todos, muitas vezes mesmo em discurso direto, espelhando a sua proximidade com o leitor. Enfatiza mais os sujeitos, as vítimas, do que os acontecimentos em si mesmo, recorrendo a citações, testemunhos locais e fotografias dos intervenientes. O jornal é, ainda, conhecido pelos seus títulos apelativos e sensacionalistas, bem como pelos conteúdos muito fragmentados. Este tablóide faz-se acompanhar dos suplementos Correio TV, Vidas e do Correio de Domingo.

O Expresso (1973), dirigido por Ricardo Costa, é um jornal de renome. Não se enquadra na esfera do Público uma vez que é um semanário e, como tal, trabalha as matérias noticiosas de outra maneira: compila toda a atividade noticiosa da semana, tratando os acontecimentos mais importantes. Não se limita a abordar temas: pressupõe

¹ - <http://olhares.sapo.pt/>

² - Livro de Estilo do Público – A Fotografia - http://static.publico.pt/nos/livro_estilo/14-fotografia.html

que o leitor já esteja inteirado das temáticas apresentadas pelo jornal, aprofundando os assuntos da semana. Para além do 1º Caderno, o Expresso faz-se acompanhar do 2º Caderno – Economia, do Caderno Actual (cultura e artes) e da revista Única.

Como seu “rival” temos o jornal *Sol* (2006), chefiado por José António Saraiva. Embora grande parte dos seus jornalistas tenham migrado do Expresso, este semanário tem uma linha editorial algo populista e sensacionalista, quando comparado com o Expresso. Apresenta uma escrita simples e direta, todavia cuidada. À semelhança do CM, fragmenta a informação, permitindo uma leitura rápida. Como suplementos oferece o Caderno de Economia e a revista Tabu (um pouco sensacionalista, quando comparada com a Única). Aposta em primeiras páginas apelativas, remetendo para escândalos, sobretudo políticos, no seu interior e para publicações futuras.

Tendo presente outra ideia de Victor Hugo, de que “o diâmetro da imprensa é o mesmo da civilização”, aferimos que a imprensa portuguesa reflete e é reflexo da sociedade portuguesa. Podemos ir mais longe dizendo que a imprensa é a principal responsável pela construção da realidade visual que nos rodeia. Pese embora alguns casos de manipulação de imagem, as fotografias veiculadas pelos jornais testemunham acontecimentos, tornando-os visíveis a todos, mesmo àqueles que não os presenciaram. No entanto, não podemos cair no engodo de acreditar que essa narrativa visual é objetiva; quase todo o processo de construção de uma fotografia é subjetivo, desde o momento do clique até às diversas interpretações dos seus leitores/observadores. É, por isso, importante conhecer a linha de cada jornal para assim perspetivar as imagens que os periódicos podem apresentar.

Se o Correio da Manhã se revela um jornal de enorme proximidade e identificação com as pessoas, é normal que atribua, constantemente, um rosto aos atores das suas peças. As fotografias que apresenta estão de acordo com os seus títulos apelativos, letras “garrafais” e “carregadas”, grafismo chamativo e informação fragmentada. No entanto, não nos podemos esquecer que o Correio da Manhã é o periódico mais vendido, sendo o veículo de informação essencial para muitos, ao mesmo tempo que combate um certo analfabetismo regressivo.

Por sua vez, o leitor do Público ou do Expresso tem outras motivações intelectuais/culturais: para além de ler o jornal e de estar a par da atualidade noticiosa, interpreta as informações que lhe são fornecidas, tirando daí as suas próprias ilações. São pessoas com maior tato para interpretar uma fotografia que não se limita a acompanhar o texto. No caso específico do Público, os seus leitores não tendem a gostar de uma política visual agressiva, preferindo uma única foto, mas relevante, que represente o acontecimento. Não obstante, estes leitores apreciam fotorreportagens que revelem trabalho de fundo sobre um tema atual ou em género de balanço/análise sobre um tema ou período específico. Com os leitores do Expresso passar-se-á algo semelhante. Porém, o jornal tem uma dificuldade acrescida que se prende com o facto de ser um semanário: a escolha de uma única fotografia que simbolize/resuma um tema abordado ao longo da semana e que o leitor foi acompanhando nas fotografias dos diários, respetivamente.

O semanário Sol poderá ter a mesma dificuldade. No entanto, a sua natureza mais sensacionalista, à semelhança do Correio da Manhã, faz com que a sua informação, também fragmentada, seja acompanhada por várias fotografias. No nosso ponto de vista, o leitor do Sol espera encontrar no seu jornal mais fotos do que aquelas que são apresentadas no Expresso, mas não tantas como no Correio da Manhã, salvaguardadas as respetivas diferenças e especificidades de semanários e diário.

Resta-nos, ainda, referir outra “opção” levada a cabo pelos jornais no que toca à fotografia: muitas vezes o espaço da imagem é ditado pela mancha das palavras ou grafismo do jornal, sendo o fotojornalista alheio a esses processos de seleção; vários são os casos em que a imagem do fotojornalista é recortada ou reenquadrada. Ao mesmo tempo, podemos e devemos realçar o facto de as fotografias, muitas vezes, terem mais destaque nas revistas, suplementos ou cadernos especiais que acompanham os periódicos. Aí acabam mesmo por ser enfatizadas, também devido à própria qualidade do papel e de impressão, sendo, por vezes, o objeto principal de uma matéria.

“A fotografia é a forma de representação visual mais utilizada (...) A fotografia salta aos nossos olhos como mensagem, como texto visualmente relevante e carregado de sentido (...) Ela tem uma função, aparece em um formato, possui uma intenção” (Tavares e Vaz, 2005:125).



A história do fotojornalismo é uma história de tensões e rupturas, uma história do aparecimento, superação e rompimento de doutrinas e convenções profissionais, uma história de oposições entre a busca da objetividade e a assunção da subjetividade e do ponto de vista (...), entre o valor noticioso e a estética, entre o cultivo da pose e o privilégio concedido ao espontâneo e à acção, entre a foto única e as várias fotos.

Jorge Pedro Sousa

2. Apontamento histórico

É difícil determinar, com certeza, a data de início do fotojornalismo e não é nossa intenção fazer, neste trabalho, um estudo intenso da sua história. Pretendemos, com este capítulo, conhecer as origens do fotojornalismo, acompanhar a sua evolução, destacando os seus principais momentos e “personagens”, para melhor compreendermos o momento atual que vive o fotojornalismo no nosso país. No entanto, afirmamos, com toda a segurança, que essa história começou quando um fotógrafo apontou a sua câmara para um acontecimento com a intenção de testemunhá-lo e de o fazer chegar ao público.

A fotografia começou a ser usada como meio de comunicação a partir de 1842, embora, nesta data, não se possa falar propriamente de fotojornalismo devido a inúmeras carências técnicas, sobretudo no que diz respeito à reprodutibilidade da fotografia. Na era dos daguerreótipos, a imagem captada pelo fotógrafo necessitava de vários intermediários até chegar ao seu público. A tecnologia, à data, passava por papel, lápis, caneta, pincel e tinta para desenhar, seguidos de madeira, cinzéis e serras para criar as gravuras em madeira que seriam usadas na prensa. A imagem fotográfica dava, assim, lugar a um desenho que acompanhava o texto. Só no final do século XIX, com o aparecimento das zincogravuras foi possível a publicação direta de fotografias. Mas o texto continuava a ser o elemento de primordial atenção, tendo apenas a fotografia um mero carácter ilustrativo, sendo sempre relegada para segundo plano.

É, também, no ano de 1842 que surge a primeira revista ilustrada: *The Illustrated London News*. Herbert Ingram, o seu fundador, pretendia dar aos seus leitores uma informação contínua de acontecimentos nacionais e internacionais, sustentada por imagens variadas e realistas. No ano seguinte, aparece, em França, a *Illustration*.

A Guerra Americano-Mexicana (1846-1848), teve correspondentes especiais a cobrir os acontecimentos, tendo estado presente um daguerreotipista anónimo. Segundo Sousa (1998:10) “os fotógrafos que empreendiam tais expedições eram autênticos “fotodocumentalistas” – viajantes, vergados sob o peso de um equipamento de grandes dimensões e a transportar consigo – literalmente – o laboratório”.

A Guerra da Crimeia (1854-55), foi o primeiro conflito com cobertura fotojornalística, a cargo de Roger Fenton, fotógrafo oficial do Museu Britânico. Apesar de as fotografias daqui resultantes terem aparecido na imprensa sob formas de gravuras, este combate foi o primeiro sinal do protagonismo que o fotojornalismo confere aos conflitos armados. As fotografias de Fenton foram, ainda, reveladoras de outra realidade: a censura ao fotojornalismo, numa dupla vertente – condicionalismos técnicos e censura prévia que mostrava uma guerra sem horror.

Por oposição, com a cobertura fotojornalista da Guerra Civil Americana (1861-65), a estética do horror, a foto-choque, começa a ganhar dimensão quando os editores percebem que os leitores querem notícias factuais, mostrando a realidade dos combates. A Guerra da Secessão tornou-se, assim, num marco para o fotojornalismo (Sousa, 1998:14), contribuindo para o seu desenvolvimento a diferentes níveis: a fotografia, devido ao seu realismo e verosimilitude, é capaz de persuadir; introduz a ideia de cronomentalidade no fotojornalismo, encurtando ao máximo possível o tempo que decorre entre a obtenção da fotografia e a sua publicação, tornando-se a atualidade num critério/valor notícia também para o fotojornalismo; desponta a ideia da necessidade de estar próximo de um acontecimento para melhor o fotografar; a fotografia revela uma maior carga dramática, quando comparada com a pintura, dada pela ilusão de que também o observador/leitor, ao olhar pela mesma máquina, teria uma visão idêntica à do fotógrafo.

Já nesta altura podemos aqui encontrar elementos comuns aos da Teoria do *Agenda-Setting* - não define apenas os temas da agenda mediática mas orienta a interpretação e forma de pensar do leitor/observador – e da figura do *Gatekeeper* – que, neste caso, pode ser o editor que seleciona/determina qual a fotografia a publicar consoante critérios editoriais e noticiosos mas também subjetivos, pois uma fotografia pode sempre ter várias interpretações. Segundo Barcelos (2009) o valor intrínseco das fotografias reside no seu poder de despertar emoções; se a essas emoções associarmos valores notícia como insólito, extraordinário, violência, conflitos, morte, negativismo e repercussão, chegamos à conclusão que as fotografias dos conflitos armados reúnem as tais emoções e cumprem os critérios de noticiabilidade. Desta forma, “depois da

fotografia, a guerra nunca mais seria a mesma (...) No mundo da imprensa, com as fotos, o conhecimento, o julgamento e a apreciação deixaram de ser monopolizadas pela escrita” (Sousa, 1998:15). O leitor ganhou uma nova dimensão: a de observador. O testemunho escrito dos acontecimentos na frente de batalha ganha “vida” nas fotografias que deixavam transparecer a dureza dos conflitos armados. A guerra ganhou uma imagem; uma imagem que choca; uma imagem capaz de despoletar mais emoções que a mais completa descrição de tais cenários de guerra.

Com o avançar dos anos, vão surgindo novas temáticas, destacando-se a fotografia de retrato e a fotografia arquitetónica, ao mesmo tempo que se desenvolvem as fotografias de paisagem, de acontecimentos públicos/políticos, do mundo industrial e de viagem. A par da evolução temática, vai-se assistindo ao progresso tecnológico, estimulado pelas necessidades de autores/fotógrafos e leitores e ao desenrolar de novas técnicas. Todo este desenvolvimento era orientado no sentido de tornar a fotografia num ofício mais simples, sobretudo no que diz respeito aos seus equipamentos, tornando-os mais pequenos, conferindo-lhe maior portabilidade e comodidade e permitindo aos fotógrafos maior descrição. Devemos dizer que, à altura, o magnésio usado para o *flash* originava um cheiro bastante desagradável, pelo que o fotógrafo era muitas vezes associado, negativamente, a esse odor.

Prova do desenvolvimento tecnológico é, em 1888, a invenção e fabrico da primeira câmara Kodak por Eastman. A fotografia ganha ainda mais força como meio de comunicação pois assiste-se à sua democratização e conseqüente uso massivo. “*You press the bottom. We do the rest!*”, o slogan publicitário da Kodak, resume a tendência para tornar a fotografia num ato cada vez mais simples. A simplicidade a que aqui nos referimos diz apenas respeito aos instrumentos, máquinas e processos/procedimentos técnicos porque, como veremos ao longo deste trabalho, a simplicidade tecnológica da fotografia coexiste com elementos estéticos e técnicas fotográficas cada vez mais trabalhosos e elaborados.

2.1. Surge o fotojornalismo moderno (1900-1940)

A viragem para século XX comporta consigo mudanças determinantes para a evolução do fotojornalismo. Em 1904, com o aparecimento do primeiro tablóide fotográfico, assiste-se a uma mudança de paradigma: a fotografia passa a ser encarada como uma categoria de conteúdo semelhante à escrita.

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-18), a fotografia conheceu uma nova onda de desenvolvimento, novamente, subordinada à temática da guerra. Este foi o primeiro conflito a ser ampla e regularmente registado por fotojornalistas, originando suplementos ilustrados em alguns jornais, como foi o caso da *The Illustrated London News*. As fotografias que chegavam ao público eram, no entanto, censuradas ou editadas para que não fossem tão chocantes. Mas a manipulação da fotografia não foi só para combater as fotos-choque; esteve associada aos exércitos como manobra de propaganda que pretendia controlar e influenciar a opinião pública sobre o conflito. Durante a Grande Guerra, a fotografia foi, ainda, uma preciosa ajuda no reconhecimento aéreo.

É nos Anos Vinte que o fotojornalismo dá outro grande passo sustentado nas revistas ilustradas alemãs, que articulavam texto e imagem. Os novos *flashes*, mais discretos, e câmaras de 35 mm, mais fáceis de manusear, como por exemplo a Leica com lentes mais luminosas e filmes mais sensíveis, ao serviço de uma geração de fotorrepórteres bem formados, expeditos e de elevado nível social, proporcionaram fotografias mais naturais, sem as habituais poses: a *candid photography*.

Este período é, também, marcado por uma forte atitude experimental e de colaboração entre fotojornalistas, editores e proprietários de revistas, originando publicações interessantes: um produto de qualidade a um preço acessível. O principal motivo das fotografias, o interesse e inspiração dos fotógrafos é o quotidiano repleto de descobertas: novos comportamentos, novas formas de estar, ou não se vivessem os Loucos Anos 20.

É, nesta altura, que Henri Cartier-Bresson lança um novo desafio ao fotojornalismo, encetando o fotojornalismo do instante. Segundo Cartier-Bresson, a fotografia devia ser captada num momento único, registando a singularidade dessa ocasião; a fotografia devia ser capaz de “falar” por si própria.

Photography is an instantaneous operation, both sensory and intellectual, an expression of the world in a visual terms, and also a perceptual quest and interrogation. It also at one and the same time the recognition of a fact in a fraction of a second and the rigorous arrangement of the forms visually perceived which give to that fact expression and significance. (Cartier-Bresson)³

A esta linha de pensamento de Henri Cartier-Bresson, podemos juntar a conhecida ideia de Robert Capa: se a fotografia não está suficientemente boa é porque o fotojornalista não estava próximo o suficiente do acontecimento (figura 1). Esta proximidade, entendida numa primeira leitura como física, que também se revela necessária quando não se tinha a tecnologia de hoje ao dispor, revela-se, por consequência, também uma proximidade de sensações e emoções que o fotojornalista só consegue captar estando junto do acontecimento, no seu “momento decisivo”.

Figura 1 – Guerra Civil Espanhola (1936)



Robert Capa⁴

Em 1933, com a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, assiste-se a uma diáspora dos fotojornalistas pela Europa. Fugidos da ditadura alemã, os fotojornalistas levam consigo os seus conhecimentos e ideias pondo-as em prática noutros países: em França surge a revista ilustrada *Vu*, no Reino Unido a *Picture Post*, nos Estados Unidos da América (E.U.A.) a *Life* e em Portugal O Século Ilustrado.

Com a Europa em guerra, os E.U.A. assumem o papel de impulsionador do fotojornalismo. O motor principal deste desenvolvimento é a imprensa diária que está a braços com uma crescente industrialização. Os jornais apresentam-se com um *design* mais apelativo, onde as fotografias ganham mais espaço. A fotografia é, cada vez mais, tida como um fator de legibilidade e de acessibilidade aos textos, privilegiando-se a ideia

³ - <http://www.npg.si.edu/exh/cb/quote2.htm>

⁴ - <http://reelfoto.blogspot.pt/2012/12/robert-capa-20th-century-war.html>

de Cartier-Bresson de uma fotografia de ação única. A imagem fotográfica ganha cada vez mais popularidade e poder de atração, também provenientes da cultura visual do cinema. Para além disso, a fotografia associa-se a práticas documentais, assumindo os fotógrafos um compromisso social com o seu público. A imagem isolada dá lugar a um mosaico composto por texto e fotografia, onde o valor noticioso da imagem é o principal critério de publicação, relegando para segundo plano fatores estéticos, como a nitidez (figura 2).

Figura 2 – Dia D, desembarque na Normandia (1944)



Robert Capa⁵

Também os fotojornalistas vão ganhando cada vez mais respeito entre os seus pares e perante o leitor: surgem as primeiras organizações profissionais ligadas ao fotojornalismo, passando este a integrar um subcampo da imprensa. A todos estes fatores acresce, ainda, a constante evolução tecnológica, destacando-se: câmaras de menores dimensões, teleobjetivas mais desenvolvidas, o filme rápido e o *flash* eletrónico.

2.2. Primeira revolução no fotojornalismo (1950)

“No fotojornalismo, os conflitos do pós-guerra representaram um terreno fecundo (...) As agências fotográficas, a par dos serviços fotográficos das agências noticiosas, foram crescendo em importância após a Segunda Guerra Mundial” (Sousa, 2002:21). Esse crescimento/ desenvolvimento das agências fotográficas foi o responsável desta primeira revolução no fotojornalismo, tendo como líder a agência *Magnum*, criada em 1947 por Robert Capa, juntamente com Henri Cartier-Bresson, David Seymour e

⁵ - <http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/icones-da-fotografia-robert-capa-entre-a-guerra-e-o-new-look/>

George Rodger. As agências pretendiam cobrir os principais acontecimentos a uma escala global, criando um mundo visual capaz de acompanhar a escrita. Assistiu-se a uma verdadeira transnacionalização da *photo-press* e ao esbatimento de diferenças nacionais. Este florescimento de agências aguçou a competição entre as mesmas, quer a nível das temáticas/ acontecimentos que fotografavam, quer a nível tecnológico: “durante a Guerra Fria, os *news media* foram um dos palcos de lutas políticas e ideológicas. No Leste, as fotografias dos líderes são reproduzidas muito ampliadas enquanto os dirigentes caídos em desgraça são apagados das fotografias” (Sousa, 2002:22), (figura 3).

Figura 3 – Manipulação feita pelo Gabinete de Propaganda de Estaline



(autor não identificado)⁶

A década de cinquenta ficou ainda marcada por três grandes tendências: novas e mais profundas formas de expressão, uma rotinização e convencionalização do trabalho fotojornalístico (banalizando esta atividade e dando origem à produção em série de *fait-divers*) e a afirmação da foto-ilustração – fotos de *glamour*, fotos *beautiful people* e fotografias institucionais. O fotojornalismo é, também, alavancado pela expansão da imprensa cor-de-rosa e de escândalos, revistas de ilustração especializada (moda, decoração) e mesmo por revistas eróticas de qualidade, como a *Playboy*. Esta nova e diferente onda de fotojornalistas, que tem como principal imagem os *paparazzi*, dissemina e banaliza a foto-ilustração, fomenta o uso da teleobjetiva – que afasta o fotojornalista da ação e o faz quebrar, muitas vezes, o direito de privacidade – e promove o trabalho e técnicas de estúdio.

⁶ <http://fotografiatotal.com/12-das-fotografias-manipuladas-mais-conhecidas-da-historia>

2.3. Segunda revolução no fotojornalismo (1960-80)

Os anos sessenta e setenta do século XX são, também eles, marcados pela guerra, sobretudo pela Guerra do Vietname que perpetua as foto-choque. Com o livre acesso de fotojornalistas a este conflito, o número de profissionais duplicou! No entanto, os militares passaram a ter mais atenção às movimentações dos repórteres fotográficos, sendo estes integrados em equipas militares.

A luta entre agências fotográficas intensifica-se com a resposta europeia ao domínio americano, sobretudo levada a cabo pela *Syigma*. As agências tornam-se, como hoje, bolsas de imagem. “Os fotojornalistas de agência são (...) 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 primorosa, por assunto” (Sousa, 2002:28). Por seu lado, e numa tendência contrária e correlacionada, as revistas ilustradas vão perdendo preponderância, não conseguindo competir com a envergadura das agências mas, sobretudo, com a televisão que arrecadava os maiores investimentos publicitários. Também os jornais, sobretudo nos anos oitenta do século passado, revelam preocupações de ordem gráfica, melhorando o seu *design*, ao mesmo tempo que publicam fotografias a cores, refletindo influências da televisão.

Assiste-se a uma verdadeira democratização do olhar, ampliando-se o universo do mostrável. Aumenta o número de fotógrafos amadores e a prática do *rafler* – levar tudo para nada ficar para a concorrência. Paradoxalmente, aperta o controlo aos fotojornalistas profissionais: necessitam de creditação para alguns eventos, são proibidos de fotografar outros, agendam-se sessões fotográficas e verifica-se um maior controlo de equipamentos. O fotojornalista integra, assim, um estereótipo com convenções definidas e rotinas próprias.

As fotografias começam a ser alvo de retoques computacionais, banalizando-se a acentuação de contrastes e os reenquadramentos.

A fotografia entra, ainda, na discussão académica, surgindo no ensino superior e no mundo da arte com presenças em museus.

2.4. Terceira revolução no fotojornalismo (1990-2004)

Esta terceira revolução no fotojornalismo está intimamente ligada com o aparecimento e desenvolvimento da fotografia digital, que deu os primeiros passos no final da década de 80. A fotografia digital trouxe inúmeras vantagens para a prática do fotojornalismo, das quais destacamos a simplificação de materiais e equipamentos, bem como dos anteriores processos de revelação que agora dão lugar à digitalização, a rapidez de processos de reprodutibilidade e de difusão das fotografias.

Esta “descomplexidade” de todo o processo fotográfico fez com que o ofício da fotografia fosse exercido por um maior número de indivíduos. E este crescimento do número de “fotógrafos” deu-se logo nas redações dos jornais onde os jornalistas são mais valorizados pela sua flexibilidade e polivalência, esquecendo-se um pouco a sua especificidade que, neste caso, seria a fotografia.

A fotografia continua a sofrer grande influência da televisão. Para além de ser assumida e crescente uma convergência da captação de imagem em movimento e imagem fixa, também a fotografia colabora na reconstituição de acontecimentos o que, no entender de alguns profissionais, “belisca” os princípios do fotojornalismo não devendo essas imagens serem consideradas como tal.

A fotografia, numa tentativa de competir com a televisão, começa a desenvolver a “indústria da foto do imediato”, onde a velocidade de execução e difusão não permite tempo para uma investigação desejavelmente mais profunda e detalhada. Porém, agências como a *Magnum* apoiam a fotografia de autor e os *quality papers*, onde os fotojornalistas têm a possibilidade de desenvolver trabalhos de fundo. Apesar da fotografia permitir guardar e rever imagens que congelaram um instante, a televisão acabou por bater a fotografia. Assim, até mesmo nos jornais, a fotografia acaba por ser abordada mais como um elemento gráfico que apela à leitura de um texto. Neste sentido, também as agências fotográficas vão perdendo o seu vigor, sendo batidas por agências de notícias como a *Agence France Presse* (AFP), a *Associated Press* (AP), a *Reuters*... Contudo, e apoiadas na fotografia digital, e na sua capacidade de armazenamento, escolha/variedade e difusão/transmissão, consolidam-se bancos de imagem como a

Corbis, a *Getty Images* ou a *Global Imagem* que fornecem fotografias para as mais diversas áreas da comunicação.

Como não poderia deixar de ser, e segundo aquilo que fomos vendo ao longo deste capítulo, a guerra continua a andar de mãos dadas com o fotojornalismo. No entanto, e numa tentativa de controlar “a imagem do conflito”, os fotojornalistas são cada vez mais controlados nos cenários de guerra, sendo desenvolvidas estratégias militares tendo em conta as fotografias. A foto-choque, ainda muito usada, amplamente banalizada até, já não toca tanto as pessoas que começam a dar mais atenção às fotografias das personalidades, aos instantâneos/insólitos... A foto-choque que há bem pouco tempo mostrava cenários de guerra, tende agora a mostrar o efeito dos conflitos nas pessoas que a experienciam, sejam elas civis ou militares. Segundo Barcelos (2009:123), que analisa as 51 fotografias vencedoras do World Press Photo entre os anos de 1955 e 2008, na categoria de “Foto do Ano”, “a maior parte dos prémios (88,2%) é concedida a fotografias que mostram dor e sofrimento, sendo que 36 (70,6%) delas retratam tais condições explicitamente, nove (17,6%) apresentam-nas implicitamente e apenas seis (11,8%) não as exibem”.

2.5. Fotojornalismo hoje em dia

Neste subcapítulo não pretendemos, à semelhança dos anteriores, abordar os momentos mais relevantes do fotojornalismo. Nem o poderíamos fazer uma vez que essa história ainda está a ser escrita e tem-nos como protagonistas. Assim, neste ponto, pretendemos apenas apontar as novas tendências que estão a marcar o fotojornalismo.

“Cinco milhões de fotos partilhadas por dia – e muitas delas com um ar *vintage*. O Instagram, pelo qual o Facebook acaba de dar mil milhões de dólares, está a mudar a forma como lidamos com a fotografia?”

A esta questão de Alexandra Coelho (2012:20-21), avançamos já a resposta: sim! E acrescentamos mais: a internet, sobretudo através das redes sociais, está a mudar a forma como todos, profissionais e amadores, lidam com a fotografia. Hoje em dia é muito fácil mostrar uma foto, que acabamos de tirar, a um número quase infindável de pessoas. E para além de as verem, essas outras pessoas podem também comentá-las e mostrá-las

a outras pessoas. A fotografia ganha, assim, uma visibilidade e projeção com a qual nunca antes tinha lidado. A rapidez de processos dá agora lugar ao “real instantâneo”: com equipamentos mais sofisticados, quase todos podemos tirar uma fotografia e, segundos depois, através da internet, partilhá-la com os nossos amigos. Todos podem publicar as suas fotos, são editores de si próprios, decidindo os seus critérios de publicação. É “tão democrático que nos permite partilhar as fotos do focinho do nosso cão ao lado de imagens colocadas também no Instagram por profissionais, estrelas da fotografia ou apenas vedetas mediáticas” (Coelho, 2012:20).

A interatividade é outra mudança introduzida pelas redes sociais. Ao comentar uma fotografia, estamos a interagir com ela e com o seu autor; damos a nossa opinião, mais ou menos sustentada, mas todos podem dar o seu contributo. O mesmo se passa em alguns *sites* que funcionam como uma verdadeira mostra de trabalhos fotográficos feitos por apaixonados da fotografia, sendo muitas vezes descoberto ou reconhecido o seu talento através dessa “galeria”.

Mas atentemos noutra interrogação de Alexandra Coelho (2012:20): “agora somos todos bons fotógrafos?”. Muitos diriam que sim porque têm muitos *likes* ou comentários de pessoas conceituadas. Sim: há muitos “fotógrafos” que têm essa ilusão, mas a verdade é que a internet permite que amadores e profissionais usem as mesmas plataformas para expor, lado a lado, o seu trabalho. O mesmo não é dizer que as fotografias são de qualidade semelhante.

No entanto, também os amadores são importantes para o desenvolvimento da fotografia e do fotojornalismo. Vários são os casos em que fotógrafos amadores, devido à sua perspicácia, sensibilidade, conhecimento técnico e “clique no momento certo”, veem a sua fotografia divulgada numa publicação prestigiada. A grande diferença, entre amadores e profissionais, reside no facto de o amador conseguir esse feito esporadicamente, enquanto o profissional o faz recorrentemente aliando, ao seu conjunto de técnicas específicas do fotojornalismo, a sua experiência visual e conhecimento do mundo.

Para nós, a questão mais importante destas mudanças operadas pelas redes sociais reside no seu propósito. Todas as empresas de comunicação, jornais incluídos, têm

as suas páginas no Facebook, no Instagram... E todos o fazem para melhor comunicar com o seu público: para que se estabeleça uma maior relação de proximidade e às vezes até mais descontraída, menos séria, quando se mostram, por exemplo, os bastidores de programas e redações. Ao mesmo tempo, permitem que o público comente, em tempo real, as imagens que a entidade/jornal divulga, gerando um fluxo comunicacional bidirecional. Um jornal que não participe nesta montra das redes sociais não tem a mesma visibilidade que os outros, está fora da rede, apresenta lacunas comunicacionais e de proximidade para com os seus leitores/observadores que são movidos por uma crescente ânsia consumista de imagens, sobretudo daquelas que mostram celebridades mediáticas como pessoas comuns iguais ao observador. Agora, quando falamos de informação a questão deve mudar de figura. De acordo com Miguel Madeira, editor de fotografia do Público (Coelho, 2012:21), “se se trata de *hard news*, não pode haver dúvidas. Temos que mostrar a realidade. A nossa vida depende disso. A mentira não pode passar no texto e não pode passar na foto”. A questão da utilização de filtros ou outras manipulações pode ser explicada pela nostalgia do passado onde a fotografia tinha um carácter mais duradouro. É, também, nesta questão que o fotojornalismo marca a diferença: as suas fotografias devem prezar a durabilidade. Queremos com isto dizer que devem ser únicas, primar pela diferença ou por um elemento diferenciador que revele a sua singularidade garantindo, assim, que essa imagem perdure na memória de quem a vê. As imagens dos fotojornalistas não devem apenas ser mais uma, como se de uma “atualização de estado” se tratasse. Apesar de subjetivas, elas são sempre pensadas, desde a forma como são captadas, passado por aquilo que mostram, até aquilo que despertam em quem as vê. Segundo Ribeiro (2013:31),

O que traz de novo e torna urgente e distinta uma fotografia específica dentro de um conjunto infinito das fotografias é o fotógrafo. Mas o fotógrafo não tanto no sentido de sujeito ou autor, antes como produtor (na célebre fórmula de Walter Benjamin), entidade complexa que combina várias características únicas que vão desde especificidade do seu nervo óptico, ao peso e altura do seu corpo, aos preceitos epistemológicos a que obedece, à sua teoria privada sobre a representação do mundo.

Atualmente, o fotojornalismo depara-se com vários debates éticos e técnicos sobre o seu exercício. Estão em discussão questões como os direitos de autor, a ética e deontologia sob a edição de imagens, a invasão de privacidade e a influência televisiva. As novas tecnologias, ao simplificarem o processo fotográfico, tornando-o mais fácil e acessível a todos, acabaram por reduzir a autoridade social do fotojornalismo. Cabe ao fotojornalismo usar essa mesma tecnologia para reabilitar “a dimensão ficcional e construtora social da realidade que a intervenção fotográfica aporta” (Sousa, 2001:33).

2.6. Fotojornalismo: evolução em Portugal

A primeira notícia sobre fotografia em Portugal data de 16 de fevereiro de 1839 e foi publicada no jornal Panorama. Saltamos para 1861, altura em que foi fundada a primeira associação portuguesa que pretendia estudar e difundir a atividade fotográfica: o *Club Photographico*. As primeiras fotografias de Portugal, captadas por estrangeiros, mostravam a zona de Lisboa e a zona do Douro (vinhas e armazéns). Em 1868, Henrique Nunes, faz um levantamento fotográfico dos *Monumentos Nacionaes*. Na mesma década, Carlos Relvas começa a retratar tipos sociais. “A fotografia portuguesa desenvolveu-se consagrando especial atenção às áreas do retrato e do retrato carta-de-visita, paisagens, gentes e arquitectura” (Sousa, 1998:103).

À semelhança do panorama internacional, no início do século XX, a revista Ilustração Portuguesa começa a privilegiar a fotografia em detrimento do desenho. Na imprensa diária, a primeira fotografia surge no O Comércio do Porto a 2 de fevereiro de 1907. Segundo Sousa (1998:105), a partir desta altura “generaliza-se o recurso à fotografia na imprensa portuguesa e os jornais seguem o exemplo das revistas, contratando repórteres fotográficos próprios.”

O Século, o Diário de Notícias, O Primeiro de Janeiro, O Comércio do Porto e o Jornal de Notícias viram nas revoltas armadas da I República (1910-26) acontecimentos dignos de uma cobertura fotojornalística. Na mesma época, Joshua Benoliel, o primeiro fotojornalista português, ao fotografar pormenores do dia-a-dia das ruas de Lisboa, fez com que as pessoas comesçassem a observar em vez de apenas olhar, prestando muito mais atenção àquilo que as rodeia. Surgem os primeiros arquivos fotográficos.

Os anos trinta do século XX portugueses são marcados pelo regime do Estado Novo. A fotografia portuguesa conhece duas novas realidades: a censura e a propaganda. A fotografia sobrepôs-se ao fotojornalismo, como ideia de informação isenta: era dado grande destaque a ações governamentais e propagandísticas ou a acontecimentos selecionados, como eventos desportivos, ou ainda a retratos oficiais de figuras do regime.

Foi preciso chegar a 1940 para que André Salgado se tornasse o primeiro fotojornalista português com carteira profissional do Sindicato Nacional dos Jornalistas.

Com a II Guerra Mundial, e face à neutralidade portuguesa e localização geográfica privilegiada, Portugal é invadido pela propaganda tanto alemã como britânica. A circulação de revistas estrangeiras “foi benéfico para o fotojornalismo português, até porque lançou dentro de portas o trabalho de grandes fotojornalistas estrangeiros que, trabalhando para os governos dos seus países, cobriram o conflito” (Sousa, 1998:107).

Nos anos cinquenta e sessenta Portugal assiste a um razoável desenvolvimento na área da fotografia. Começam a aparecer revistas estrangeiras, como a *Life*, nos quiosques portugueses; a fotografia documental dá alento a novos projetos e origina várias exposições. O quotidiano de Lisboa continua a ser o principal mote para a fotografia. No entanto, na década de sessenta, um outro tema começa a ganhar dimensão: a Guerra Colonial. Augusto Cabrita destacou-se ao cobrir este conflito, embora os jornais, devido à censura, só publicassem fotografias de embarque e desembarque das tropas. Manuel Graça, ao fotografar alguns horrores da guerra, não viu o seu trabalho ser publicado, tendo sido fortemente censurado.

Eduardo Gageiro, que fez vários instantâneos do quotidiano português, conseguiu registar um momento que mais nenhum fotojornalista conseguiu: o sequestro dos atletas israelitas nos Jogos Olímpicos de Munique de 1972. Ao vender o rolo ao *Século Ilustrado*, perdeu um bom negócio. Gageiro chegou a ser preso pela PIDE por fotografias que não davam boa imagem do país. Noutro prisma, Sena da Silva e Orlando Ribeiro afirmam a importância do foto-documentalismo.

Como atesta Jorge Pedro Sousa (1998:109):

O desenvolvimento do fotojornalismo português sofreu um atraso provocado, ao que cremos, pelas condições em que a imprensa se moveu e desenvolveu ao longo da ditadura, num País pobre, atrasado, analfabetizado, sujeito à lei da

rolha, reprimido. Assim, se na época do Vietname o fotojornalismo era rei, em Portugal as páginas dos jornais raramente concediam relevo ou até algo mais do que a simples condição de “boneco ilustrativo” às fotografias.

O 25 de abril de 1974, para além de acabar com o regime ditatorial, conferindo mais liberdade a todos os aspetos da vida política, social e económica, rompeu com cânones e conceitos fotográficos dominantes do Estado Novo. A fotografia passa a ser mais criativa e os fotógrafos têm liberdade de escolha nos seus temas. A revolução em si atraiu até Portugal muitos jornalistas e repórteres: para além de trazerem novas ideias e de discutirem com fotojornalistas nacionais, os fotógrafos estrangeiros projetaram Portugal no Mundo. Henri Bureau, ao fotografar o que se achava ser um elemento da PIDE cercado pelos revolucionários (figura 4), ganhou um prémio no *World Press Photo*.

Figura 4 – Revolução de 25 de Abril (1974)



Henri Bureau⁷

Nos anos oitenta sucedem-se os encontros e debates sobre a fotografia; surgem os primeiros cursos de fotojornalismo e jornais de renome, como o Público e o Expresso, implementam uma série de políticas de qualidade fotojornalística. Estas discussões e medidas valorizam e credibilizam o fotojornalismo nacional. Em 1985, o Sindicato dos Jornalistas cria o Núcleo de Repórteres Fotográficos, legitimando o exercício do fotojornalismo em Portugal.

No final dos anos noventa, Sousa acreditava que “a qualidade fotojornalística portuguesa é globalmente melhor do que há alguns anos atrás [tendo sido determinante]

⁷ - <http://desenvolturasedesacatos.blogspot.pt/2013/05/recordar-e-viver-portugal-abril-de-1974.html>

o nascimento dos semanários Expresso (...) e O Independente (...) e do Público – talvez o diário português com melhor cultura fotográfica e fotojornalística” (1998:112).

O fotojornalismo português vai-se desenvolvendo, ganhando cada vez mais profissionais que apresentam um grau de formação superior. Também os jornais fortalecem o exercício do fotojornalismo. No Livro de Estilo do Público (1998) lemos:

O PÚBLICO atribui à fotografia uma importância fundamental na definição do estilo informativo e gráfico do jornal. Nesse contexto, fotografia e texto estabelecem uma relação dinâmica permanente e intensa. Por isso, a fotografia não é, para o PÚBLICO, um género menor ou um mero suporte ilustrativo, mas um contraponto informativo e dramático do texto.

À semelhança do Código Deontológico do Jornalista (1993), o Livro de Estilo da Lusa, num subcapítulo dedicado à fotografia, credibiliza a atividade dos repórteres de imagem ao mesmo tempo que estabelece os seus limites.

Mas a verdadeira força do fotojornalismo português reside no crescente reconhecimento do trabalho de fotojornalistas portugueses ou feito em Portugal. Em 2010, Ayperi Karabuda Ecer, à data vice-presidente de fotografia da *Reuters* e júri no *World Press Photo 2010*, esteve também à frente do Prémio Internacional de Fotojornalismo Estação Imagem – “associação dedicada ao estudo e promoção da imagem, com particular enfoque na fotografia documental (...) O concurso contou com a candidatura de um total de 636 reportagens, que correspondem a mais de 5500 fotografias” (Costa e Moreira, 2010:8). Paulo Pimenta foi o vencedor deste prémio com o seu trabalho *A memória triste da Linha do Sabor* (figura 5).

Figura 5 – A memória triste da Linha do Sabor (2010)



Paulo Pimenta⁸

⁸ - <http://www.estacao-imagem.com/index.html>

Três anos depois, Daniel Rocha ganha o 1º Prémio Vida Quotidiana, fotografia singular, do *World Press Photo* 2013 (figura 6), o mais prestigiado concurso de fotojornalismo à escala mundial onde “a realidade dos números tem uma potência de *tsunami*: 103 481 imagens captadas por 5 666 fotógrafos, oriundos de 124 países” (Cunha, 2013:84).

Figura 6 – Futebol na Guiné-Bissau (2012)



Daniel Rodrigues⁹

Também o fotojornalismo português não ficou indiferente às novas tecnologias. Nem podia. Segundo Ayperi Ecer (Gomes e Ribeiro, 2010:9),

As camadas de informação e de narração em multimédia oferecem múltiplas e ricas possibilidades para o fotojornalismo. Cria o desafio de identificar aquilo que melhor pode ser contado apenas por fotografias e o que pode ser combinado com texto, áudio e infografia para ser contado de forma diferente.

Tendo em conta o atual panorama da imprensa portuguesa, atrevemo-nos a dizer que o Público é o periódico nacional que mais se expande no *online*: apresenta inúmeras e diversificadas galerias de fotos, ao mesmo tempo que desenvolve uma relação de complementaridade entre o leitor do jornal em versão papel e o leitor do seu *site*. Recorre a várias plataformas e instrumentos para chegar de forma completa, verdadeira e credível ao maior número possível de leitores.

⁹ <http://www.worldpressphoto.org/awards/2013/daily-life/daniel-rodrigues>



Boas fotografias seguem as regras.
Fotografias incríveis de verdade costumam quebrá-las.

Henry Carroll

3. Técnica e estética ao serviço do fotojornalismo

Ayperí Karabuda Ecer, quando questionada sobre as principais mudanças da fotografia analógica para a fotografia digital, sobretudo no exercício do fotojornalismo, desvaloriza comparações. “É demasiado tarde para voltarmos atrás para qualquer coisa que não seja digital. Esta é a fotografia de hoje e devemos deixar de fazer comparações” (Gomes e Ribeiro, 2010:9). Seguindo esta onda de atualidade e de reflexão sobre o momento presente, neste capítulo, pretendemos abordar os principais elementos técnicos e estéticos das fotografias que hoje constroem a nossa realidade centrando-nos, por isso, só e apenas, na fotografia digital.

“Sendo a fotografia o congelamento de uma realidade, que pode ser paralela à realidade que de facto faz parte do contexto naquele preciso momento, então é uma realidade montada, construída e codificada por meio de sua estética” (França, 2009:33). Torna-se, então, necessário conhecer essa estética e códigos fotográficos para melhor compreender a mensagem fotográfica. A intenção de quem fotografa percebe-se, muitas vezes, analisando os processos e caminhos que levaram até aquela fotografia. A própria mensagem, o significado de uma imagem, pode variar consoante as técnicas que foram usadas para captar aquele momento decisivo.

No entanto, o fotojornalista é, frequentemente, posto perante situações inesperadas onde o fator preponderante para uma boa fotografia é a sua capacidade de reação e a sua experiência pessoal. O fotojornalista, independentemente de todo o equipamento e técnica, tem de ter a capacidade de ver, para além de olhar; tem de antecipar cenários e situações. Esse estado de prontidão, que diferencia fotógrafos excepcionais de bons fotógrafos é, então, composto pela capacidade de observar do fotógrafo, pelo conhecimento do assunto que está a fotografar e pelo domínio das técnicas e equipamentos fotográficos, permitindo-lhe criar narrativas visuais completas e revestidas de significado. Quando falamos em regras, admitimos sempre a exceção. Na fotografia fotojornalística, essa exceção pode ser uma imagem fora do comum por si só diferenciadora, ou uma quebra assumida e propositada das regras. Mas para que se quebrem as regras com sucesso é preciso conhecê-las.

3.1. Luz

Segundo Carroll (2014:61), “você não pode pegá-la. Você não pode chocar-se com ela. Você não pode dar-lhe um abraço: a luz é intangível. Mas, para tirar ótimas fotos, você precisa começar a pensar na luz como um objeto (...) com poder ilusório de um metamorfo”. A luz é aquilo que nos permite fotografar. Podemos contornar a falta de luz com artifícios técnicos mas uma fotografia sem luz nunca terá o mesmo efeito/resultado de uma fotografia onde a luz é controlada e trabalhada. A luz apresenta três características/propriedades fundamentais: o brilho, a cor e a polarização – são estes os três elementos que determinam toda a ação fotográfica quer ela seja calculada automaticamente pela máquina fotográfica ou manualmente pelo fotógrafo, quer se pretenda fazer uma fotografia a preto e branco ou a cores, ou mesmo um contra luz (figura 7), e até estabelecer relação entre a figura e o seu fundo. A luz permite, ainda, trabalhar com outro elemento, que pode ser parte integrante de uma imagem ou pode ser o seu componente principal: as sombras (figura 8).

Figura 7 – Contra luz (Roma, 2011)



Figura 8 – Sombras (Figueira da Foz, 2012)



O brilho da luz, ou intensidade, determina a quantidade de luz captada, influenciando o tempo de exposição. A “cor da luz” diz respeito às cores que são perceptíveis ao olho humano e, conseqüentemente, registadas pelo sensor da câmara. A polarização remete para o ângulo de vibração da luz, ou seja, os caminhos que a luz pode tomar para além do seu sentido de propagação.

3.2. Exposição

A exposição, inerente e dependente do elemento luz, assenta em três variáveis essenciais: abertura de diafragma, velocidade do obturador e sensibilidade ISO. Cada um destes elementos tem uma função própria que condiciona os outros dois. O diafragma controla a quantidade de luz recebida pelo sensor; o obturador determina durante quanto tempo essa luz é captada; o ISO diz respeito à sensibilidade do sensor face à luz que entra na máquina. Estas três variáveis atuam num jogo de interdependência. Ao alterar uma delas, o fotógrafo consegue, através de outra, compensar essa primeira alteração e obter, de maneiras diferentes, a mesma exposição. Atentemos na analogia de Santos (2012:40-41):

Imagine-se um copo vazio (sensor) que precisa de ser enchido até ao topo com água (luz) proveniente de uma torneira. (...) Quando se abre a torneira de forma a esta ficar a pingar (abertura pequena), demora bastante tempo até o copo ficar cheio (velocidade de obturação lenta, ou seja, um tempo de exposição longo). Inversamente, quando se abre a torneira até ao seu máximo (abertura grande), o copo fica cheio num breve instante (velocidade de obturação rápida, isto é, um tempo de exposição curto).

Percebemos, assim, que estes três elementos desenvolvem uma relação de funcionamento assente na reciprocidade: quanto menor for a abertura, mais longa terá de ser a exposição; inversamente, quanto maior for a abertura, mais curta terá de ser a exposição. Perceber e conseguir controlar a abertura de diafragma, a velocidade do obturador e o ISO, corrobora a ideia de Ansel Adams: “You don’t take a photograph, you make it” (Santos, 2012:43). A abertura do diafragma permite controlar outro elemento de extrema importância: a profundidade de campo – porção de imagem que aparece com nitidez atrás e à frente do plano focado. Quanto menor for a abertura, maior será a profundidade de campo.

A profundidade de campo é um dos principais elementos controlados pelos fotojornalistas e que pode ditar a orientação do seu trabalho. Uma reduzida profundidade de campo é usada em fotografias de retrato, pois permite isolar a pessoa do seu fundo. Por outro lado, uma elevada profundidade de campo é usada para fotografias de paisagem e todas aquelas que requeiram uma grande área nítida.

Controlando a zona de nitidez de imagem, o fotojornalista pode destacar alguns elementos, fazendo-os sobressair em relação ao fundo (figura 9).

Figura 9 – Profundidade de campo (Sagres, 2013)



Também o controlo da velocidade do obturador pode originar imagens diferentes, consoante o tempo que o obturador permanece aberto, deixando entrar a luz. Estamos a falar do impacto da velocidade na fotografia, que pode ditar o seu sucesso ou fracasso, dando origem a fotografias congeladas ou arrastadas por movimento, evitando fotografias tremidas. Apesar de se generalizar a conceção de que uma boa imagem é aquela que congela um momento, “algumas das imagens com maior beleza estética são conseguidas quando existem partes nítidas e outras com arrasto por movimento” (Santos, 2015:52). Assim, para um congelamento (figura 10) ou um arrastamento (figura 11), devemos ter em conta a velocidade de deslocação do motivo fotografado: quanto mais rápido for o movimento mais elevada será a velocidade de obturação.

Figura 10– Congelamento (CAE, Figueira da Foz, 2013)



Figura 11 – Arrastamento (Pereira, Coimbra 2008)



3.3. Composição, enquadramento, planos e ângulos

Se no início deste capítulo afirmámos que a luz é o elemento que nos permite fotografar e explicámos como controlá-la através da exposição, urge agora falarmos na composição da imagem. Um fotógrafo pode conseguir a luz ideal e dominar as questões da exposição, mas o verdadeiro potencial da sua fotografia reside num fragmento retangular que limita um momento. A composição é o elemento técnico da fotografia mais subjetivo e, por isso, onde o fotógrafo tem mais liberdade para criar e mostrar novas formas de ver. “A composição vive do olhar, do gosto e, por vezes, do instinto particular de cada fotógrafo (...) Fotografar é uma espécie de diálogo entre o fotógrafo e o motivo fotográfico” (Santos, 2012:64).

A composição da fotografia está submetida a uma regra de ouro: não há regras de composição. Cada pessoa, ao longo dos seus cliques, vai criando as suas tendências de compor uma imagem, enquadrando de variadas formas o pedaço de mundo que captou. Podemos, no entanto, concordar que o olhar da maior parte das pessoas segue as mesmas linhas de orientação, resultado de algumas diretrizes de composição. Assim, quando falamos de composição e enquadramento há referenciais que temos de ter em conta no que diz respeito à leitura da imagem, às regras de composição clássica, aos pontos de vista, à perspetiva, ao equilíbrio, às escalas, às linhas, às formas geométricas, às molduras naturais, à cor e aos contrastes. O fotógrafo, ao compor uma fotografia, escolhe a forma como vai organizar todos estes elementos visuais no seu retângulo.

A primeira escolha recai na área a mostrar na imagem, que pode ser mais ou menos abrangente. A porção a exhibir está intimamente ligada com a intenção do fotojornalista. Por exemplo, ao fotografar um concerto com pouco público, o fotojornalista pode optar por mostrar uma pequena área, não mostrando espaços vazios, ou dar à imagem outra dimensão marcada pela falta de pessoas. Se há situações em que um plano alargado é o melhor para dar a conhecer uma imagem/situação, como por exemplo uma paisagem, outras há em que a proximidade é a melhor escolha, por exemplo quando se fotografam insetos ou pormenores de uma flor. A opção entre horizontal e vertical pode já ser uma condicionante dessa área a mostrar, mas varia também consoante o tema fotografado ou o impacto visual pretendido. “Fotos

horizontais (ou no formato de paisagem) incentivam nossos olhos a se deslocarem de um lado para o outro. Fotos verticais (ou no formato de retrato) fazem que se movam para cima e para baixo” (Carroll, 2014:12).

Tendencialmente, lemos imagens da esquerda para a direita e de cima para baixo. Uma composição mais invulgar pode quebrar essa tendência, dando-nos outro ponto que cativa, em primeiro lugar, o nosso olhar. Esse aspeto convidativo é-nos transmitido, em primeiro lugar, por três opções base de enquadramento: regra dos terços, simetria/motivo ao centro ou assimétrico. Começemos pela última forma de enquadramento. Um enquadramento assimétrico (figura 12) será aquele onde, visualmente, haverá mais dispersão e desequilíbrio, pois os elementos visuais na imagem não apresentam uma organização aparente; é o enquadramento onde todas as áreas e pormenores contam, sendo por isso necessário evitar áreas passivas. Por sua vez, “simetria não é compor a sua imagem como uma mancha de tinta do teste de Rorschach. É criar uma sensação geral de harmonia e equilíbrio” (Carroll, 2014:20). Porém, o fotojornalista não deve cair na tentação de registar uma harmonia e equilíbrio totais, correndo o risco de criar algo tão perfeito que não corresponda à realidade, soando a falso. A regra dos terços (figura 13) é talvez a forma de composição mais interessante: mantem o equilíbrio visual sem centralizar o tema, ao mesmo tempo que destaca o foco da fotografia. O visor é dividido em nove partes iguais, sendo que os quatro pontos de interseção dessas linhas imaginárias tornam-se nos pontos de força dessa imagem.

Figura 12 – Composição assimétrica (Londres, 2012)



Figura 13 – Regra dos terços (Silves, 2012)



Um outro aspecto a ter em conta na composição de uma imagem são as linhas, “um dos elementos visuais mais sedutores para o olhar (...) quer estas sejam implícitas – como a linha ótica que liga dois pontos focais – ou explícitas – como as arestas de um edifício ou o corrimão de uma escada” (Santos, 2012:87) As linhas, sejam elas verticais, horizontais, diagonais ou curvas (figura 14), implícitas ou explícitas, orientam a leitura das imagens: o ponto de fuga da imagem (figura 15) resulta da convergência das linhas implícitas de uma imagem, centrando a atenção do observador nesse ponto convergente. As linhas implícitas, sobretudo aquelas que têm fundo num olhar, são também revestidas de significado, transmitindo sensações, desejos e sentimentos.

Figura 14 - Linha curva (Museu do Vaticano, 2010)



Figura 15 – Ponto de fuga (Wiesbaden, 2014)



Outro fator importante na composição é a noção de escala, também ligada à perspectiva. Uma perspectiva comum, à partida, não necessita de um referencial para que o observador tenha noção da escala. Mas se o fotojornalista optar por uma perspectiva pouco usual, deve sempre tentar incorporar no seu enquadramento um elemento que remeta para a dimensão real dos objetos fotografados, fazendo-os corresponder à realidade e, por isso, à verdade.

Formas geométricas, cores, texturas, contrastes, molduras naturais e simplicidade são outros elementos determinantes na composição e os que mais podem variar consoante a temática fotografada. Há fotografias que só resultam devido à sua cor: a uma paleta variada, a uma gradação, a uma suavidade ou a um contraste. Por outro lado, há texturas que, enchendo um visor da máquina fotográfica, nos transmitem

sensações e podem mesmo simbolizar ideias ou estados: como as *nuances* de um tronco de árvore que nos podem lembrar as rugas de velhice. Outra forma de harmonia numa composição consiste nas molduras naturais (figura 16), através das quais se criam “enquadramentos dentro do enquadramento original, reforçando duplamente a atenção do olhar para o motivo principal da fotografia” (Santos, 2012:93). Salientemos outro aspeto que pode marcar a diferença numa composição fotográfica: a simplicidade, onde menos pode ser mais (figura 17), dando espaço para a interpretação individual. Reduzir os elementos a apresentar ou selecionar apenas uma amostra pode conter mais informação do que cair na tentação de querer mostrar tudo, acabando por sobreexpor a acuidade visual do observador que se pode sentir confuso na presença de muitos elementos.

Figura 16 – Moldura natural (Lagos, 2012)



Figura 17 – Simplicidade (Portimão, 2013)



A composição é, assim, a forma como o fotógrafo dispõe os elementos fotografados segundo as mais variadas técnicas e orientações, tendo em conta a sua intenção, e está intimamente ligada com o enquadramento que será o espaço da realidade visível representado pela imagem que o fotógrafo escolheu. O enquadramento é, então, escolhido tendo em conta a composição, ou seja, o fotógrafo mostra a realidade que melhor enquadra os elementos que compõem a sua imagem.

O enquadramento, por sua vez, concretiza-se numa escala de planos que varia consoante a distância da câmara relativamente ao objeto fotografado e à porção de área captada no retângulo da máquina fotográfica. Temos, então, quatro planos distintos: plano geral, plano conjunto, plano médio e grande plano.

O plano geral, como o próprio nome sugere, é o plano mais aberto e ao mesmo tempo mais informativo, permitindo situar o observador numa paisagem; é o plano mais

usual quando se fotografa paisagens (naturais ou urbanas) ou personagens coletivas. O plano conjunto fecha um pouco a nossa amplitude visual em relação ao plano geral, permitindo-nos distinguir pessoas e ações por inteiro. O plano médio já nos permite relacionar elementos da imagem, apresentando uma visão mais objetiva e próxima daquela que mais vezes assistimos no nosso dia-a-dia. Apresenta dois subplanos: um mais aberto, que será o plano americano, que diz respeito a fotografias onde os sujeitos aparecem a partir do nível da cintura, e outro mais fechado, sendo por isso o plano próximo, que nos dá, por exemplo, apenas os ombros e cabeça de um indivíduo. O último dos nossos quatro planos, o grande plano, destaca particularidades acabando por ser mais expressivo do que informativo e menos polissêmico; quando o grande plano é muito fechado estamos perante um plano pormenor.

No estudo de caso que desenvolveremos mais à frente neste trabalho, veremos quais os planos mais usuais no fotojornalismo. Neste momento, é importante saber diferenciá-los e reconhecer a importância de todos, por exemplo, numa fotorreportagem, que deve conter vários planos, cada um com o seu propósito. O tema é a principal condicionante do plano, fazendo com que seja pertinente uma imagem mais alargada, que mostre todo o cenário, ou uma fotografia mais próxima que destaque os personagens de uma história ou mesmo um pequeno detalhe que enriqueça a história. Outro fator que influencia o plano é o equipamento que o fotojornalista transporta consigo como, por exemplo, as objetiva. No entanto, é preciso ter noção de outra realidade crescente e determinante nesta questão dos enquadramentos/planos: os reenquadramentos. Com uma máquina de boa definição, é possível de um plano geral ou conjunto, recortar uma porção da imagem, obtendo um plano americano ou próximo. Admitimos então que, muitas vezes, no exercício do fotojornalismo, os retoques no enquadramento alteram o plano inicial da imagem, dando origem a outro. O exemplo mais flagrante prende-se com fotografias de indivíduos em contexto de personagens coletivas que, tendo em conta determinado propósito (como o de mostrar apenas aquele sujeito) são recortadas para apresentarem uma só pessoa. O mesmo se passa quando de uma fotografia de corpo inteiro de uma pessoa, um plano conjunto, se transforma numa fotografia de tronco, plano americano, ou numa fotografia de rosto, plano próximo.

No momento da escolha do plano da sua imagem, o fotógrafo tem ainda outra preocupação que não pode ser posteriormente editada no computador: o ângulo da tomada de imagem. O mais usual é o ângulo normal, paralelo à superfície, sendo aquele que transmite uma visão mais objetiva por ser a mais próxima da nossa realidade visual de todos os dias. No entanto, se nos colocarmos à altura de uma criança pequena, esta tende a ver o mundo à sua medida: de baixo para cima. Este princípio de fotografar de baixo para cima - o ângulo contrapicado - tende a valorizar o motivo fotografado, pessoas ou ações, ou dar a ideia de grandeza, muito usada na fotografia de edifícios. Por oposição, observamos ainda outra forma de colocar a máquina em relação ao tema fotografado: o ângulo picado. Desta feita, capta-se a imagem de cima para baixo, o que costuma desvalorizar o objeto fotografado, pois é colocado numa posição inferior.

O ângulo da imagem é um dos principais elementos de significação de uma fotografia. Consoante a sua escolha enfatizam-se alguns elementos ou características em detrimento de outras. E as suas atribuições conotativas nem sempre são negativas. Se, ao fotografarmos uma criança optarmos por um ângulo picado, de cima para baixo, não significa que estejamos a desvalorizar essa criança, mas pode ser uma escolha assumida com o intuito de deixar transparecer a fragilidade de alguém que é mais pequeno. Da mesma forma, o uso do ângulo contrapicado nem sempre é sinónimo de enaltecimento; muitas vezes, ao fotografar grandes edifícios, só através dessa inclinação é que o fotógrafo consegue registar o edifício na sua plenitude. No caso específico do fotojornalista, a escolha do ângulo nem sempre é só responsabilidade sua. No exercício da sua profissão, os repórteres de imagem veem muitas vezes a sua ação e escolhas condicionadas pelo espaço físico que lhes é atribuído. Se, por exemplo, no decorrer de um desfile de moda os modelos se encontram num plano superior ao do fotojornalista, e se este não consegue ficar ao mesmo nível que o tema fotografado, então todas as imagens resultantes deste trabalho serão registadas segundo o ângulo contrapicado. Não por opção de enaltecimento mas por condicionantes do espaço físico.

Avaliada a luz, controlada a exposição, definida a composição, escolhidos o enquadramento, plano e ângulo, o fotojornalista tem ainda outro aspeto a ter em conta na composição global da sua imagem: o foco de atenção. Uma imagem fotojornalística

deve sempre privilegiar um motivo principal, ou seja, um foco único que prenderá a atenção do observador. No entanto, cada observador, dependendo da sua cultura e literacia visual, tem a capacidade de, após alguns segundos, desviar a sua atenção e encontrar focos secundários na imagem, estabelecendo hierarquias que geram sentido.

Para que um observador se envolva na comunicação fotográfica, é necessário 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. (Sousa, 2002:85)

Assim, numa tentativa de simplificar e sintetizar os aspetos que mais prendem a atenção do observador, definimos doze focos de atenção principais que têm por base princípios técnicos/estéticos ou o próprio tema da fotografia: ângulo – a aposta num ângulo ou perspectiva diferentes ou muito acentuado pode cativar o observador; choque visual – relacionado com o próprio conteúdo da imagem e a cultura religiosa, económica e social de quem observa; contraste cromático; contraste luz-sombra; contraste nítido-desfocado; espaço entre o objeto fotografado e o observador – a inclusão propositada desse espaço consegue, ao mesmo tempo, transmitir uma ideia de grandeza e uma sensação de distância que pode ser o foco da observação; incongruência – fortemente determinada pelas experiências individuais que elege “erros” ou identifica algo de diferente ou insólito na imagem observada; intensidade de estímulos – quando a imagem apresentada tem vários elementos, ações ou cores com a mesma força visual que é difícil identificar o motivo central; isolamento – que pode ser espiritual, e por isso fruto da interpretação individual, ou, e mais recorrente, físico, quando numa imensidão há um pequeno elemento visual que se destaca; objeto/pessoa fotografada – sobretudo nas fotografias de retrato onde o tema e foco da imagem é a figura nela presente; reflexo – que pode ser entendido de duas maneiras: aquele que prolonga formas, criando outras, ou aquele que reveste a imagem de alguma estranheza, uma vez que quem observa não compreende a imagem numa primeira abordagem; repetição – de elementos ou ações.

Ao longo deste capítulo, temos também vindo a abordar os elementos morfológicos de uma imagem que se interrelacionam: iluminação, linhas, movimento

(congelado ou arrastado), profundidade de campo, cor, texturas... Veremos agora a carga conotativa que alguns destes elementos comportam e podem revelar.

À escolha de planos e ângulos não é indiferente a lei do agrupamento, baseada na ideia do Gestaltismo da forma. Isto porque toda a figura/objeto se percebe por contraste com o seu fundo, destacando-se dele para que assim seja observada. Se a figura se diluir no seu fundo, não há mensagem visual uma vez que percebemos contextualmente configurações globais e não unidades dispersas e individuais. “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” (Sousa, 2002:85).

A forma como os elementos estão dispostos na imagem, e as linhas que revelam, determinam também relações espaço-temporais, consoante o seu posicionamento, destacando-se três situações: quando a imagem é o congelamento de um objeto animado que entra numa fotografia, dando a ideia, pelo movimento ou linha do olhar (figura 18), que ainda irá percorrer o resto do retângulo, a imagem comporta uma ideia de futuro, de tempo/espaço que está para acontecer; por oposição, se nos deparamos com um elemento a abandonar a fotografia (figura 19), somos remetidos para a ideia de passado; por fim, alguns cenários ou objetos também nos transportam para outros tempos – uma casa em ruínas – passado - por contraste com uma nave espacial – futuro - ou as nervuras de um tronco - ideia de velhice (tempo psicológico).

Figura 18 – Linha do olhar (Carvoeiro, 2012)



Figura 19 – Ideia de passado (Figueira da Foz, 2013)



Também a distância entre os elementos que compõem a imagem pode ser propositada e revestida de caráter intencional, simbólico e, sempre, contextual. Num cenário político conturbado e de forças divergentes, ao fotografar a bancada parlamentar, um lugar vazio entre dois deputados comporta consigo uma interpretação conotativa de, por exemplo, posições opostas que levaram a um vazio de debate político, representado na fotografia por um lugar vago.

Roland Barthes (Sousa, 2002: 98-101) chega mesmo a definir seis processos de conotação fotográfica: truncagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo e sintaxe. Acreditamos que toda a fotografia tem o seu significado e gera sentido, embora nem todas sejam alvo destes processos de conotação que, por vezes, são dissimulados ou não identificáveis numa primeira observação da imagem. Assim, no nosso estudo de caso (Parte II deste trabalho) adotamos esta linha de pensamento de Barthes, completando-as com algumas interpretações pessoais. Dizemos, então, que estamos perante um processo de conotação por truncagem quando identificamos na fotografia a introdução, modificação ou supressão de algum elemento; esta manipulação não tem de ser necessariamente negativa, desde que seja referida e explicado o seu propósito. A pose, como o nome sugere, refere-se a gestos e expressões encenadas que geram sentidos específicos. De forma semelhante, assistimos ao processo de conotação através dos objetos quando a presença destes também contribui para gerar sentido. A fotogenia diz respeito à construção de sentidos através de procedimentos técnicos específicos. Quando falamos em esteticismo, movemo-nos para o universo da pintura; a fotografia será então vista como uma pintura. Por fim, a sintaxe está diretamente ligada com a forma como a imprensa publica as fotografias, segundo uma disposição orientada e significante: conjunto de fotografias que mostram a sequência de um acontecimento; fotografias justapostas que tendem a ignorar o contexto original da fotografia e até fotomontagens que criam novos contextos.

O fotojornalista, na azáfama do seu trabalho, numa situação inesperada, nem sempre consegue conciliar todos estes aspetos. Acreditamos que o domínio da teoria torna a sua atividade mais fácil, mas que a técnica não é determinante para o sucesso comunicacional do fotojornalista: a sua maior ferramenta é a sua capacidade de observar.



Do ponto de vista da produção, a foto jornalística é trabalhada, escolhida, composta, construída conforme normas profissionais, estéticas e ideológicas, que constituem fatores de conotação de imagem. Do ponto de vista da recepção, a foto será lida vinculada a uma reserva tradicional de signos.

Janaina Barcelos

4. Géneros fotojornalísticos

Quando falamos em géneros fotojornalísticos não podemos pensar apenas em categorizar imagens. Toda a fotografia tem uma intenção e múltiplas interpretações, tantas quantas os olhares que a veem. Para fazer coincidir ao máximo esses diferentes pontos de vista, temos de analisar a fotografia inserida no seu contexto de produção e, sobretudo, no de reprodução: o conteúdo e a forma do texto são essenciais para explicitar o género fotojornalístico. A mesma imagem pode encaixar-se em vários géneros, sendo a sua especificidade definida pelo contexto em que a fotografia é apresentada. Como veremos de seguida, cada género tem as suas particularidades que os distinguem dos outros. Desde já destacamos o momento da tomada da imagem, a preparação e/ou reação (fotografias espontâneas) para capturar um instante, como um dos principais elementos individualizadores do género fotojornalístico.

Apesar de não acreditarmos em grupos de imagens estanques, no trabalho que desenvolvemos temos a necessidade de recorrer a uma categorização de géneros fotojornalísticos de modo a esquematizar a análise, partindo da proposta de Jorge Pedro Sousa (2002: 109-132).

4.1. Fotografias de notícias

Este género divide-se em dois subgéneros:

- A) **Spot News** – Este género diz respeito às fotografias não planeadas, espontâneas, insólitas, a fotografias únicas de acontecimentos imprevistos e traumáticos, onde a capacidade de reação do jornalista determina a qualidade da fotografia;
- B) **General News** – As fotografias deste género são também apelidadas de fotografias de agenda. Como o nome sugere, são fotografias minimamente planeadas e programadas, onde o fotojornalista antecipa a fotografia que quer fazer e trabalha para a conseguir: escolhe o melhor sítio, enquadramento, planos, composição... No fim da sua produção fotográfica, o jornalista elege uma fotografia representativa do acontecimento noticiado.

4.2. Features

As *features* são fotografias inteligíveis, ou seja, falam por si próprias, relegando o texto apenas para funções de contextualização ou informação complementar. Para estas fotografias o fotojornalista tem de, ao mesmo tempo, ser uma pessoa paciente e com uma grande capacidade de reação para captar o momento decisivo. À paciência, o fotojornalista deve ainda associar uma fluida capacidade comunicativa para por à vontade as pessoas que fotografa. O fotojornalista pode, também, optar por fotografar primeiro uma pessoa e depois pedir-lhe autorização para publicar a fotografia com o intuito de garantir uma imagem natural. Este é, ainda, o género fotojornalístico com mais liberdade artística e estilística, sendo normal encontrarmos imagens incomuns com grande força visual e elementos individualizadores. Assistimos, também, a uma seleção temática que dá prioridade a assuntos/sujeitos menos explorados, menos vistos. Assim, consoante o tema da fotografia, deparamo-nos com três tipos de *features*:

- A) **Features de interesse humano** – fotografias que registam um momento ímpar da pessoa, onde a naturalidade e espontaneidade são o tema central da fotografia, registando as pessoas como elas são verdadeiramente;
- B) **Features de interesse pictográfico** (figura 20) – fotografias com um *layout* apelativo e interessante. São essenciais para a educação visual do leitor: ensina-o a reparar nas “imagens” que o rodeiam e compõem a fotografia;

Figura 20 – Feature de interesse pictográfico (Roma, 2011)



- C) **Features de animais** (figura 21) – fotografias que captam momentos engraçados ou comportamentos próprios dos animais que sensibilizam ou marcam as pessoas, despertando o riso, sentimentos de ternura ou repulsa...

Figura 21 – *Feature* de animais (Figueira da Foz, 2014)



4.3. Desporto

Este é um dos géneros que pode levantar mais dúvidas, mais polémica a nível de uma categorização estanque de géneros. Muitas destas fotografias podem também ser classificadas como *spot news* ou *general news* ou mesmo *features*. No entanto, devido à sua especificidade temática, recorrência e impacto geral, também partilhamos a opinião que as fotografias de desporto são merecedoras de uma categoria própria. Para este tipo de fotografias é, então, necessário dominar as regras da modalidade que se quer fotografar para que se possa antecipar movimentos e prever as melhores oportunidades fotográficas. No decorrer de um espetáculo desportivo, muitos são os estímulos a que um fotojornalista está sujeito e, por vezes, são momentos insólitos/espontâneos que originam fotografias únicas. No entanto, o fotojornalista tem sempre de identificar o seu motivo principal sem nunca o perder de vista. Todas as fotografias deste género devem possuir ação ou suscitar emoção. O uso de teleobjetivas é uma prática normal nas fotografias de desporto que se podem dividir em:

- A) **Fotografias de ação desportiva** – dizem respeito a fotografias de um momento normal durante o jogo ou prova desportiva;

- B) **Features de desporto** – são fotografias onde a ação humana sobressai em relação ao jogo, isto é, fotografias que congelam e revelam um sentimento, uma vontade, uma intenção.

4.4. Retrato

Neste género o fotojornalista tenta mostrar uma pessoa, uma personagem, evidenciando um traço da sua personalidade. O leitor gosta de conhecer a imagem do protagonista do texto escrito, tem mesmo necessidade de lhe associar uma imagem por uma questão de credibilidade, veracidade, identificação ou meramente de associação (associar um nome a um rosto), uma vez que a expressão facial é um dos primeiros elementos de comunicação humana. Tendo em conta o seu contexto e intenção, temos dois tipos de retratos:

- A) **Mug shot** – “pequenas fotografias de cara e ombros de uma pessoa, que proliferam na imprensa mundial associadas a estratégias pós-televisivas dos jornais e revistas, que procuram vedetizar certas personagens” (Sousa, ano:123). Frequentemente, assistimos a uma série de *mug shot*, apresentado vários planos/ângulos da personagem fotografada.
- B) **Retratos ambientais** – nestas fotografias é dada uma grande importância ao ambiente que rodeia a pessoa fotografada, procurando que o espaço envolvente esteja de acordo com esse sujeito e que destaque um aspeto da sua personalidade.

4.5. Ilustrações fotográficas

Se antes dissemos que as fotografias de desporto levantavam alguma polémica, as ilustrações fotográficas, como género fotojornalístico, são o género menos consensual. São fotografias planeadas, fabricadas para produzirem determinado efeito e são associadas a temas ditos menos sérios, como a gastronomia, por exemplo. No entanto, estas fotografias que funcionam como ilustrações não são simplistas, bem pelo contrário: na maior parte das vezes têm de, apenas com uma imagem, mostrar ideias abstratas ou conceitos; uma única imagem deve ser simples e clara para ser entendida por todos.

4.6. Fotografias de paisagem

Devido à sua magnitude, as paisagens conseguiram um género próprio no fotojornalismo. São fotografias onde o meio ambiente, natural ou urbano, é o objeto primordial da fotografia.

4.7. Histórias em fotografias (*Picture stories*)

É considerado o género mais nobre do fotojornalismo: investiga um tema, planeia um trabalho, retrata o quotidiano, denuncia um problema social. Resulta num conjunto de imagens que mostra diversas facetas de um assunto, fazendo um relato completo desse tema. É uma produção fotográfica com um princípio, meio e fim que nos são dados pelos diferentes planos fotográficos: plano geral/globalizante – dá-nos uma panorâmica dos elementos gerais significativos; plano médio e de conjunto – revela a dinâmica da história, mostrando-nos as ações principais; grande plano e plano pormenor – apresenta-nos os sujeitos, meios e ação, conferindo emoção, ritmo e narratividade à peça; retratos dos sujeitos e fotografia de encerramento. Neste género, o fotojornalista é responsável não só pela produção fotográfica como pela produção escrita. Dentro deste género, podemos ainda encontrar dois conjuntos:

- A) **Foto ensaio** – é uma forma alternativa de expressão, onde o texto é relegado para segundo plano e é através da fotografia que se denunciam situações e se opina sobre a realidade fotografada;
- B) **Fotorreportagem** – uma foto-reportagem procura situar, denunciar, documentar, mostrar, caracterizar uma situação real, bem como os seus intervenientes. As fotografias são o elemento central da peça mas não estão completas sem as fotolegendas ou pequenos textos que as completam.

Vejamos, a seguir, um breve exemplo: um conjunto de fotografias (figura 22) que junta vários planos mas que depende do texto para uma compreensão plena da situação que se pretende comunicar.

Figura 22 – Possível fotorreportagem (Figueira da Foz, 2013)



Este conjunto de fotografias poderia ser uma fotorreportagem. Se apenas fossem apresentadas as fotografias, perceberíamos, à primeira vista, que se trata de algo abandonado e degradado. Mais atentamente e tendo em conta alguns pormenores das fotografias, poderíamos perceber que se trata de um estaleiro naval e, dependendo dos conhecimentos de cada um, é possível identificar o local do estaleiro. No entanto, para que este conjunto de fotografias se transformasse numa fotorreportagem seria determinante o uso de legendas ou de um pequeno texto que situasse o estaleiro, explicasse o porquê do seu abandono e identificasse responsáveis.

Expostos os géneros fotojornalísticos, recuperamos a importância do momento em que a imagem é captada para a definição do seu género. Acrescentamos, ainda, o papel determinante do fotojornalista, sobretudo em dois pontos: na escolha do *timing* do clique e a intenção/ carácter subjetivo que confere à fotografia, acabando por ditar o seu género. Ao leitor, cabe ler a fotografia inserida no seu todo para, assim, identificar o seu género e desenvolver a sua literacia visual.



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.

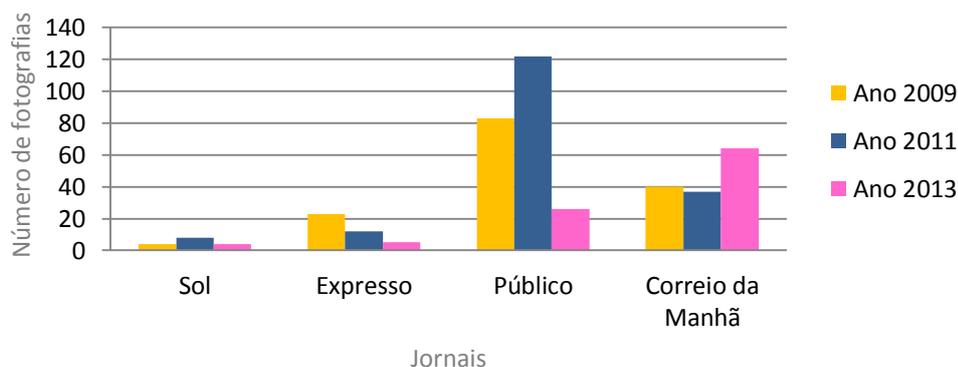
Jorge Pedro Sousa

Parte II – Estudo de caso: Sol, Expresso, Público e Correio da Manhã

Como já referimos, a segunda parte do nosso trabalho diz respeito ao estudo de caso dos semanários Sol e Expresso e dos diários Público e Correio da Manhã. Analisamos a principal fotografia de capa (e respetivo desenvolvimento no corpo do jornal) das duas últimas edições, no caso dos semanários, e a última semana do ano, no caso dos diários (sete edições de cada), dos anos de 2009, 2011 e 2013.

A amostra escolhida é composta por 54 jornais, somando 428 fotografias, embora apenas 50 edições cumpram o nosso requisito de análise: uma fotografia na capa, ou seja, uma manchete não-verbal. Podemos já partilhar a nossa primeira conclusão: 92,6% dos jornais da amostra recorreram a fotografias na primeira página. As edições analisadas distribuem-se da seguinte forma: 6 para o Sol, 4 para o Expresso, 19 para o Público e 21 para o Correio da Manhã (gráfico 1). Quanto ao número de fotografias, temos o Sol com 16, o Expresso com 40, o Público com 231 e o Correio da Manhã com 141 fotografias. Assim, 54% das fotografias são do Público, seguido do Correio da Manhã com 33%, Expresso com 9,3% e, por fim, do Sol com 3,7%.

Gráfico 1 - Fotografias analisadas por jornal e por ano



Constatamos, ainda, que o Correio da Manhã é o jornal que se mantém mais constante ao longo dos três anos, registando uma evolução positiva. Todos os outros assistem a uma quebra do número de fotografias. Mas esta é uma análise quantitativa feita *a priori*. Este estudo será completado por uma análise qualitativa e outros dados que explicam e/ou justificam alguns números. É, ainda, pertinente termos sempre presente que estamos a lidar com semanários e com diários, daí a disparidade de alguns valores.

5. Análise das fotografias

A amostra analisada comporta, como já dissemos, um todo de 428 fotografias que se encaixam em dois grandes grupos: os anos a que pertencem e os jornais que lhes deram visibilidade. Assim, a análise das fotografias pode ser feita segundo esses dois prismas distintos mas que, no final deste projeto, serão complementares e essenciais para encontrar padrões e definir perfis. Assim, começaremos por expor o nosso trabalho do geral para o particular. Isto é, apresentamos, em primeiro lugar, os dados relativos à análise feita por ano que nos vão dar uma visão alargada das variáveis mais recorrentes. De seguida, ao compartimentar o nosso estudo por jornal, poderemos traçar o perfil de cada periódico, ao mesmo tempo que aferimos quais as publicações que seguem ou marcam a tendência que nos foi dada pela análise global dos anos. Por fim, cruzando estes dois vetores de análise, estaremos em condições atribuir aos jornais “responsabilidades” de alguns valores anuais. Só assim conseguimos perceber a dinâmica fotojornalista desenvolvida pelos quatro jornais ao longo dos três anos em estudo.

Para melhor acompanharmos a leitura dos gráficos que a seguir apresentamos, avivamos agora alguns aspetos presentes no capítulo “Técnica e estética ao serviço do fotojornalismo” que integram parte das nossas variáveis de análise: foco, composição, plano, ângulo e o processo de conotação de Roland Barthes e as linhas direcionais, ambos na variável observações. Também o capítulo dedicado aos géneros fotojornalísticos será agora útil para saber e perceber quais os géneros mais usuais na imprensa portuguesa. Estamos, pois, perante seis das nossas dezoito variáveis, pelo que as abordaremos de seguida. A primeira variável, “número de fotos por página”, permite-nos contabilizar quantas fotografias tem a página em análise: uma, duas, três, quatro, cinco ou mais. A variável “relação foto/manchete” permite-nos verificar se a fotografia está relacionada com a manchete do jornal. A variável “página de desenvolvimento”, 2-10, 11-20, 21-30, 31-40, 41-50, última e outra (revistas ou suplementos, como o P2), localiza as fotografias no jornal. Quando falamos em “género da peça”, temos nove possibilidades: análise, balanço (quando as fotografias acompanham/ilustram o texto), balanço em fotos (quando a imagem predomina, completada/contextualizada por legendas), entrevista, fotorreportagem, notícia, opinião, perfil e reportagem. A “dimensão da foto”, que pode

ser duas páginas, página toda (todo o espaço da página), página (página mas com margens em branco), 1/2 da página, 1/3, 1/4, 1/6, 1/8 ou mais pequena dá-nos o espaço que a fotografia ocupa na página em que se encontra. A variável “cor” é das mais simples, sendo a resposta apenas sim ou não. Quanto ao “autor”, ao sim e não, acrescentamos DR – direitos reservados. A “fonte” apresenta mais possibilidades de resposta: Agence France Presse (AFP), Associated Press (AP), Agência Europeia de Fotografia (EPA), Lusa, Reuters, outra ou não identificada. O “tema” é a variável com mais hipóteses de resposta, apresentando 50 temas no total. Através da variável “geografia” situamos a fotografia, segundo uma divisão por zonas/continentes: África, América Latina, América do Norte, Ásia – Extremo Oriente, Ásia – Médio Oriente, Ásia – Próximo Oriente, Europa e não identificado. Quando falamos em “tempo da foto”, pretendemos saber se a imagem é atual ou de arquivo; quando não perceptível o seu tempo dizemos que é não identificado. Por último, a variável “legenda” possibilita-nos determinar qual o tipo de legenda que acompanha a fotografia: citação, contextual, descritiva, explicativa, identificativa, informativa, sugestiva e, ainda, fotografias que não apresentam legenda.

5.1. Fotografias por anos (2009, 2011 e 2013)

Neste subcapítulo vamos expor sempre a tendência dos três anos em análise (Anexo VI – Grelha resumo da análise por anos) e, pontualmente e de forma fundamentada, apresentaremos gráficos/análise específica de um ano concreto.

Quanto ao número de fotografias por página (gráfico 2), 22% das fotografias encontram-se em páginas com mais do que cinco fotografias, seguindo-se “três fotos” por página com 20%; “uma foto” por página regista o valor mais baixo com apenas 13%.

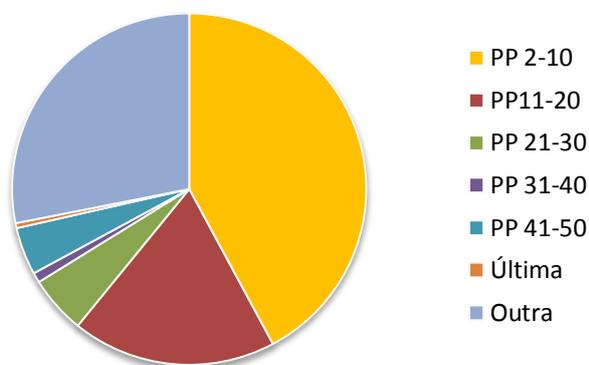


Os anos 2009 e 2011 seguem a tendência geral, apresentando sempre “três fotos” e “mais fotos” como os valores mais altos. Em 2013, “mais fotos” apresenta uma percentagem mais elevada (36%), justificada pelas edições do Correio da Manhã relativas à cobertura da morte dos jovens na Praia do Meço, recorrendo, constantemente, a “fotos de perfil” dos jovens. Com esta variável percebemos que os jornais recorrem muito à fotografia. Será ela um recurso para preencher a página ou o tema de notícia? Mais adiante tentaremos responder a esta questão, cruzando outras variáveis.

Quando abordada a variável relação foto/manchete, a análise não deixa margem para dúvidas: 88% das fotografias não são relacionadas com o principal título do jornal. O que nos leva, desde já, a partilhar a ideia de que a capa do jornal tem duas manchetes: uma verbal – título – e outra não-verbal – fotografia/imagem.

Relativamente à página de desenvolvimento (gráfico 3), 42% das fotografias analisadas encontram-se entre as páginas 2 e 10 do jornal, que correspondem a secções de destaque ou atualidade nos vários jornais, corroborando a notoriedade que é dada ao tema na primeira página do jornal.

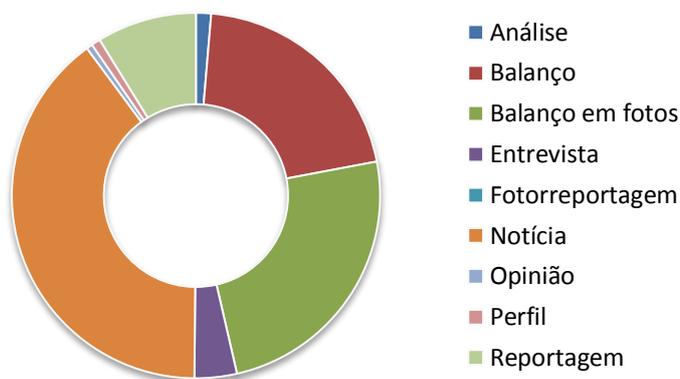
Gráfico 3 - Página de desenvolvimento



O ano de 2011 é o ano mais fiel à tendência geral. Por contraste, 2009 e 2013 apresentam desvios à tendência: no primeiro caso, assistimos a uma peça do Público, “Imagens de 2009” que, por ter lugar no suplemento P2, faz com que 52% das fotografias se situem no intervalo “outra”(cf. Anexo 7.1 – Página de desenvolvimento 2009); no segundo caso, como o Público não apresenta nenhum balaço ou balanço em fotos no tempo em análise, 84% das fotografias situam-se nas primeiras dez páginas do jornal (cf. Anexo 7.2 – Página de desenvolvimento ano 2013).

A notícia é o género de peça (gráfico 4) mais registado com 40%, seguido do balanço em fotos com 24% e do balanço com 21%; perfil e opinião, individualmente, não chegam a representar 1%.

Gráfico 4 - Género da peça



Esta é uma das variáveis que mais oscila, apontando diferentes “vencedores” a cada ano: 2009 (gráfico 5) – balanço em fotos com 50%; 2011 (gráfico 6) – balanço com 41%; 2013 (gráfico 7) – notícia com 76%. O grande responsável por esta flutuação é, como veremos mais adiante, o Público com as peças “Imagens de 2009” (2009), “Vencedores e vencidos de um ano vertiginoso” (2011) e um pequeno balanço (15%) em 2013 – “O que mudou em 40 anos”.

Gráfico 5 - Género da peça (2009)

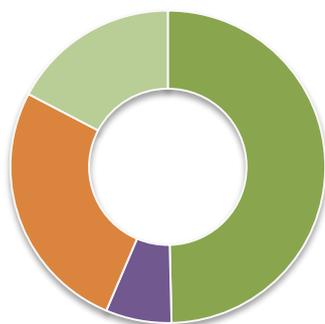


Gráfico 6 - Género da peça (2011)

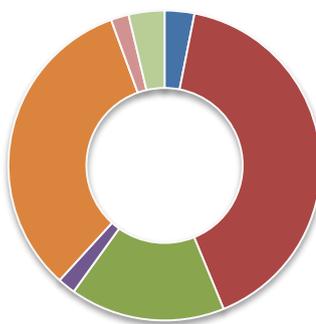
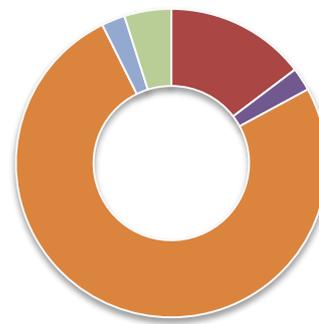
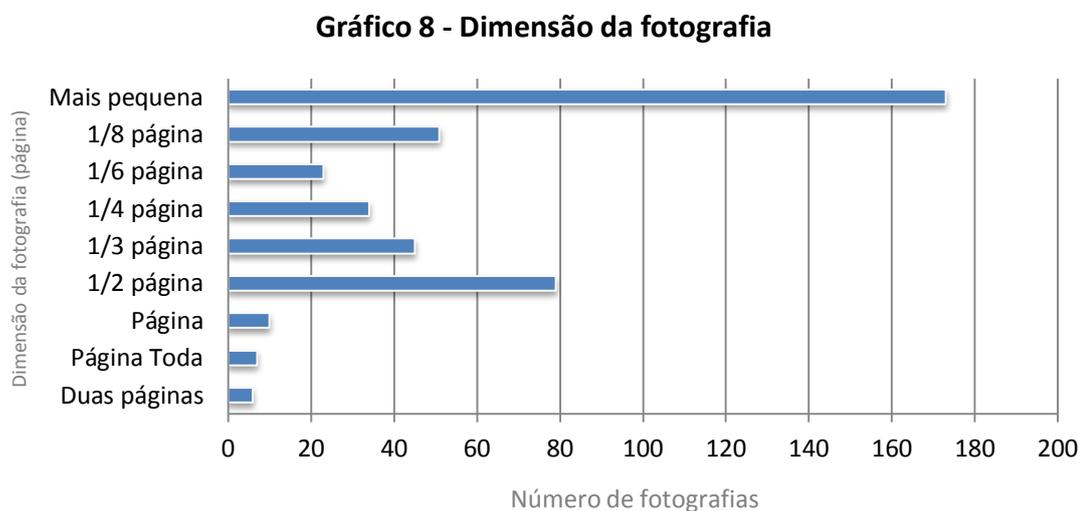


Gráfico 7 - Género da peça (2013)



■ Análise ■ Balanço ■ Balanço em fotos ■ Entrevista ■ Foto-reportagem ■ Notícia ■ Opinião ■ Perfil ■ Reportagem

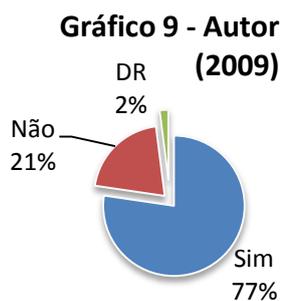
Quanto à dimensão da fotografia (gráfico 8), 40% das imagens são mais pequenas que 1/8 da página, seguidas por 19% das fotografias que ocupam meia página, por contraste com fotografias de duas páginas que apenas representam 1% das fotografias analisadas.



A este ponto do trabalho, podemos cruzar esta variável com outra - “número de fotografias por página” - percebendo que os jornais apresentam mais de cinco fotografias por páginas mas, regra geral, mais pequenas que um oitavo de página.

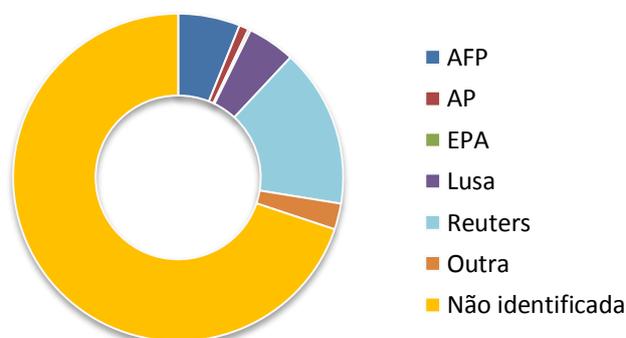
Uma variável bem menos complexa é a cor, sendo que 96% das nossas fotografias são a cores e, conseqüentemente, apenas 4% são a preto e branco.

No que concerne à autoria das imagens, 61% das fotografias são assinadas, 37% não apresentam autor e 2% têm direitos reservados (DR). No entanto, ao longo dos três anos, testemunhamos o decréscimo das fotografias assinadas: em 2009 eram 77% (gráfico 9), em 2011 passaram para 55% (gráfico 10) e em 2013 foram 47% (gráfico 11), ocupando o segundo lugar do gráfico circular. Neste último ano, e por contraste com os outros dois, as fotografias não assinadas representam a maior fatia da roda.



Ainda relativo à questão da propriedade, temos a fonte da fotografia (gráfico 12): 70% das imagens analisadas não são acompanhadas da sua fonte, pelo que as classificamos como não identificadas. No entanto, esta questão não pode ser vista apenas quantitativamente. Muitas destas fotografias têm como fonte fotojornalistas do próprio jornal, pelo que não é necessário referir a fonte que acaba por ser o próprio jornal. Abordaremos, de forma mais detalhada, esta questão da fonte ser o jornal, quando analisarmos as nossas variáveis por jornal, percebendo que há fotos de fotojornalistas do próprio jornal. Como fonte identificada, a mais presente é a Reuters, correspondendo a 16% das fotografias, seguida da AFP com 6%, cabendo à Lusa o 4º lugar com apenas 5%.

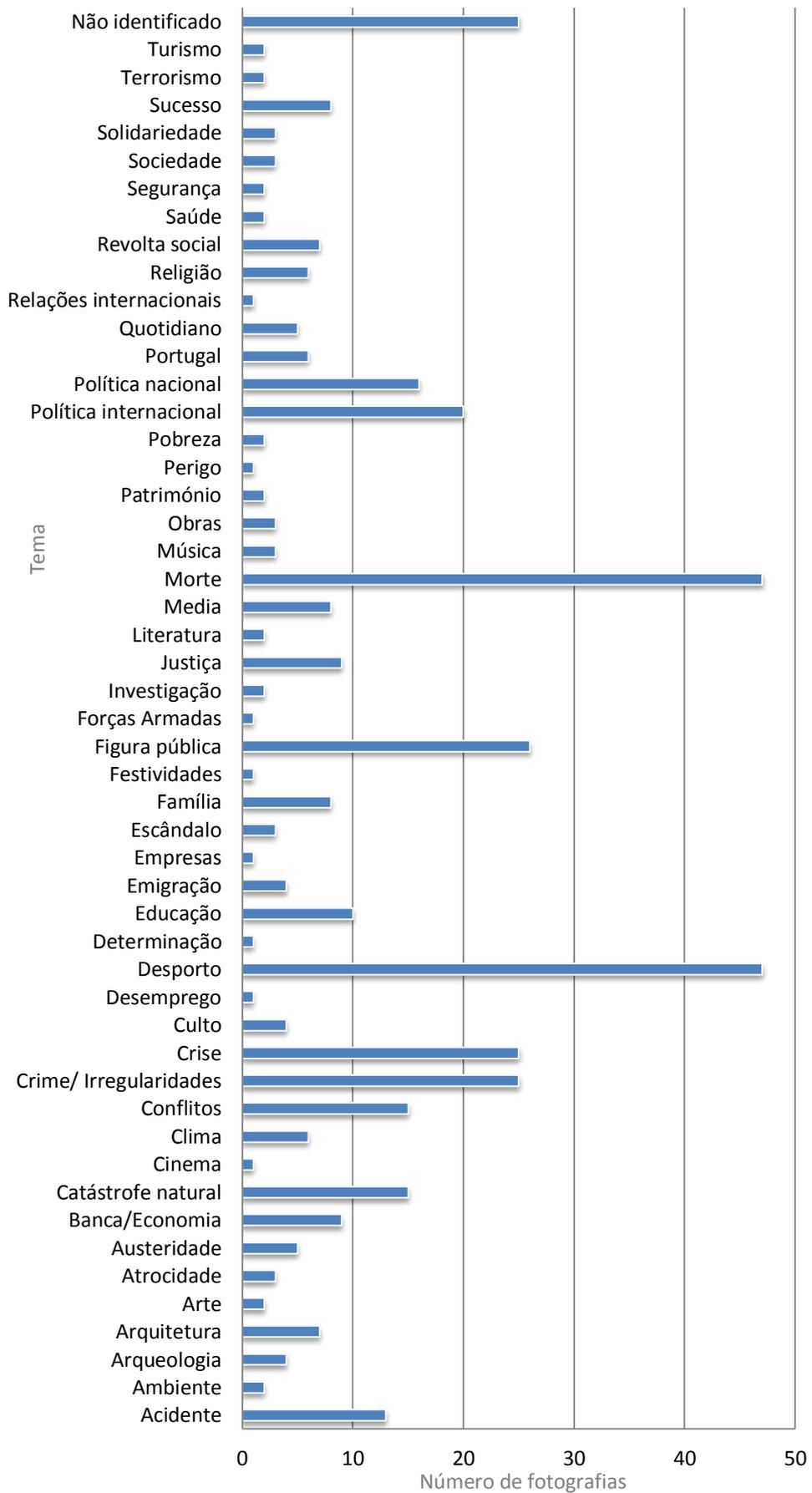
Gráfico 12 - Fonte da fotografia



Apenas 2013 foge à tendência geral (cf. Anexo 7.3 – Fonte 2013). Apesar de continuarmos a assistir a um domínio claro de fontes não identificadas, a Lusa passa a ocupar o 2º lugar com 9% das imagens e a fonte “outra” ganha mais expressão chegando aos 8% (em 2009 e 2011 era de apenas 1%). Averiguaremos este “crescimento” da Lusa mais à frente; quanto ao aparecimento da fonte “outra” adiantamos já que está relacionado com a utilização, por parte do Correio da Manhã, de “falsas-fotos” que resultam de congelamentos de imagens televisivas (do seu canal televisivo e outros).

O tema da fotografia é a variável que mais possibilidades de resposta apresenta: 50 hipóteses. Os temas que recorrem com mais frequência à fotografia (gráfico 13) são: morte (11%), desporto (11%), crise (6%), crime/ irregularidades (6%), figura pública (6%), não identificado (6%) e política internacional (5%). Por oposição, aqueles que aparecem menos vezes em imagens, com apenas 0,2% cada, são: cinema, determinação, empresas, Forças Armadas, perigo e relações internacionais.

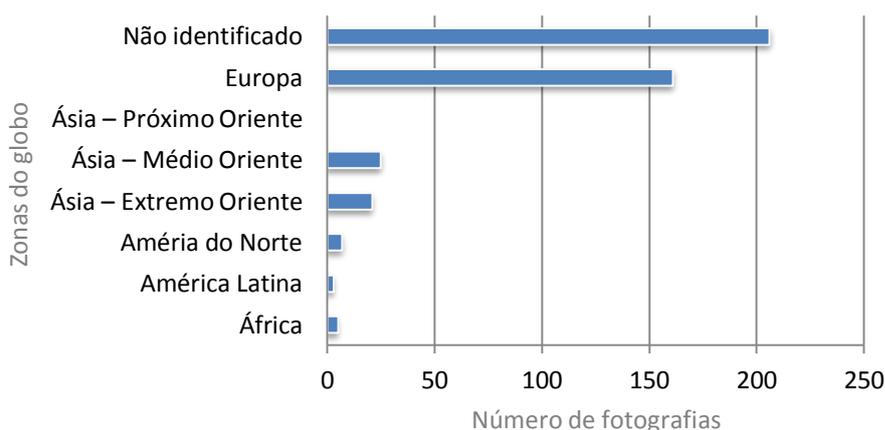
Gráfico 13 – Tema da fotografia



Ao longo dos três anos de análise, os temas vão-se alterando, não só no que diz respeito à sua diversidade, mas também quanto aos temas mais representados em imagens. Assim, em 2009 (cf. Anexo 7.4 – Tema 2009) identificamos 35 temas, sendo que o tema catástrofe natural é que mais se repete com 10%, seguido de figura pública, desporto e crise, cada um com 8%. Em 2011 (cf. Anexo 7.5 – Tema 2011) verificam-se, também, 35 temas, alguns diferentes dos de 2009, encabeçados pelo tema morte com 14%, seguido de crime/irregularidades com 12%, figura pública com 8% e política internacional com 7%. Por sua vez, o ano 2013 (cf. Anexo 7.6 – Tema 2013) é o que apresenta menos variedade de temas (18) mas, ao mesmo tempo, destaca mais temas: lidera desporto com 31%, uma das maiores percentagens, seguido de não identificado com 18% e morte com 17%. O tema das fotografias, se por um lado está condicionado à linha editorial do jornal, também revela muito das intenções e gostos do público. Mais à frente analisaremos a questão do tema por jornal, completando esta primeira análise.

Ao identificar a geografia das fotografias (gráfico 14) podemos determinar as zonas do globo mais fotografadas e/ou aquelas que mais destaque têm na imprensa portuguesa. Assim, e paradoxalmente, o que mais registamos são fotografias que não nos possibilitam determinar a sua natureza geográfica (48%), não estando explícito na imagem, seguidas de fotografias registadas na Europa (37%) e no Médio Oriente (6%).

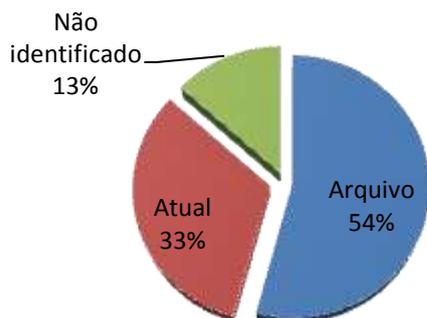
Gráfico 14 - Geografia da fotografia



Durante os três anos analisados, não identificado e Europa são sempre os valores que mais se destacam, sendo que o terceiro lugar varia entre Médio e Extremo Oriente, registando-se sempre menos fotografias oriundas da América Latina e África.

Ao considerar o tempo da fotografia uma variável (gráfico 15), pretendemos aferir a atualidade das fotografias que acompanham as notícias dos jornais. Constatamos que apenas 33% dessas fotografias são imagens atuais, contrastando com os 54% de fotografias de arquivo; os restantes 13% não comportam informação suficiente para determinar o tempo da fotografia, pelo que são classificadas como “não identificado”.

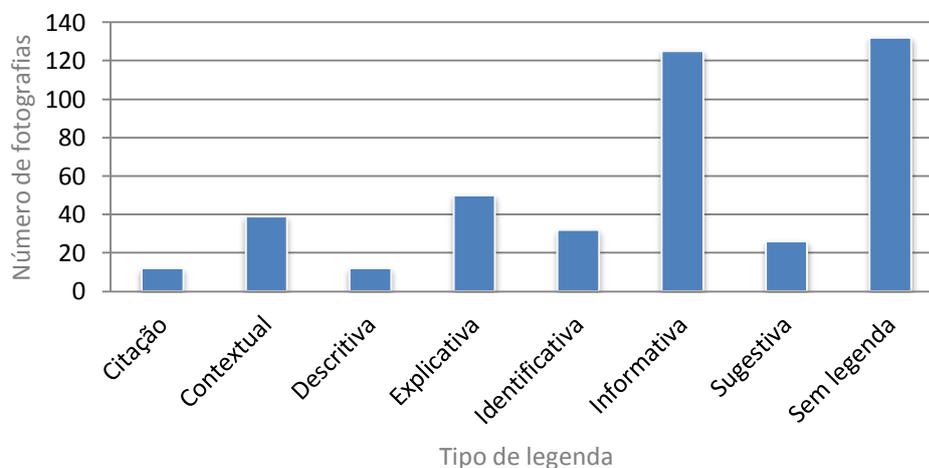
Gráfico 15 - Tempo da fotografia



Em 2013 (cf. Anexo 7.7 – Tempo 2013) verifica-se uma inversão desta tendência, uma vez que 45% das fotografias são atuais e 36% são imagens de arquivo. Podemos já adiantar que esta alteração de padrão se deve ao facto de, em 2013, o Público não ter feito uma peça de balanço ou balanço em fotos tão relevante como nos anos anteriores, sendo que são esses géneros que mais recorrem a imagens de arquivo.

“A fotografia é ontogenicamente incapaz de oferecer determinadas informações, daí que tenha de ser completada com textos que orientem a construção de sentido para a mensagem” (Sousa, 2002:9): as legendas (gráfico 16) integram esses textos.

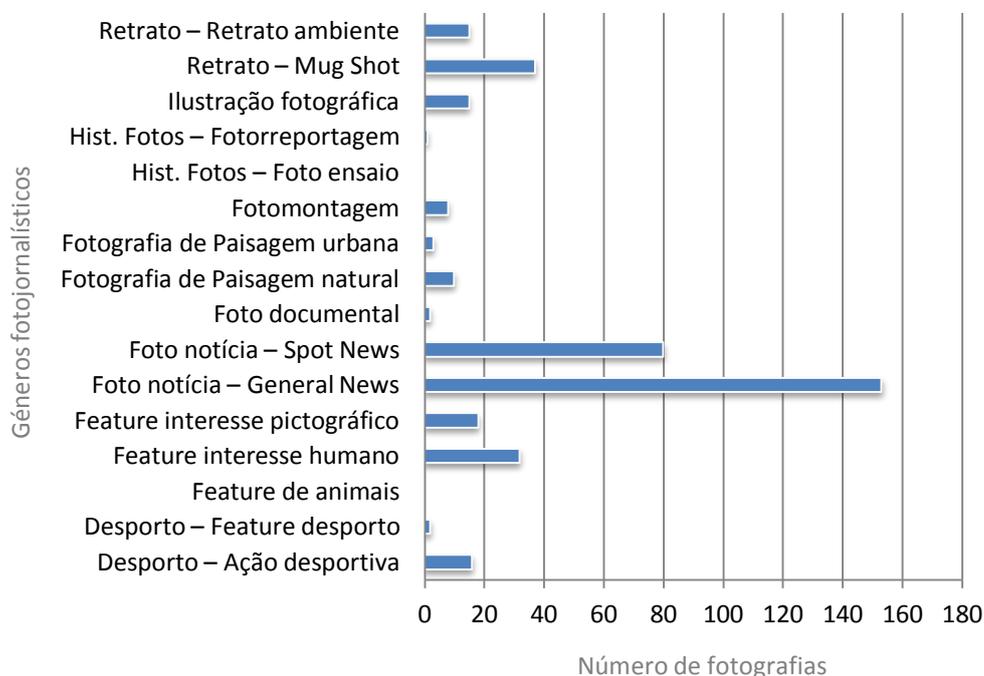
Gráfico 16 - Legenda da fotografia



Embora não com uma vantagem declarada, apuramos que 31% das fotografias não são acompanhadas de legenda e que o tipo de legenda mais frequente é o informativo (29%), seguido do explicativo (12%). Mas esta é uma realidade que diz respeito apenas ao ano 2011 (cf. Anexo 7.8 – Legenda 2011) que apresenta 47% das suas imagens sem legenda, percentagem essa inflacionada pelo balanço do jornal Público “Vencedores e vencidos de um ano vertiginoso”. Em 2009 (cf. Anexo 7.9 – Legenda 2009), o tipo de legenda mais registado é o informativo (32%), seguido do explicativo (19%). Em 2013 (cf. Anexo 10 – Legenda 2013) a legenda informativa mantém a percentagem mais alta, 33%, seguida da legenda identificativa com 22%. Quanto ao tipo de legenda menos usual, assistimos a um equilíbrio entre os três anos: citação e descritiva, ambas com 3%.

Quanto ao género fotojornalístico (gráfico 17), temos duas categorias que se distanciam das outras: as *general news*, com 39%, e as *spot news*, com 20%. Quer isto dizer que mais de metade das imagens analisadas são fotografias de notícia (já explicadas no capítulo 4 – Géneros Fotojornalísticos).

Gráfico 17 - Género fotojornalístico

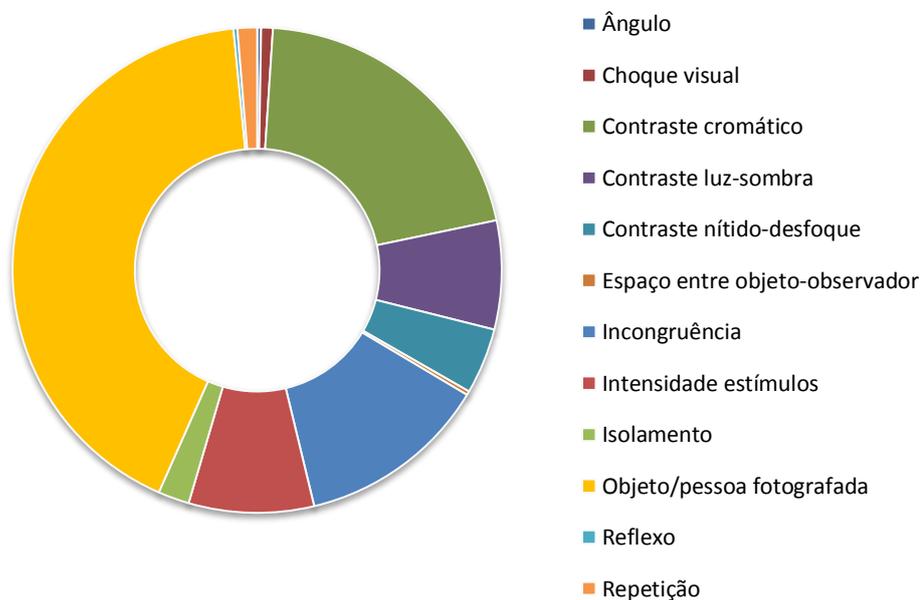


Verificamos também que há géneros - *feature* de animais e foto ensaio - que não registam qualquer presença e que os géneros *feature* de desporto, foto documental e fotografia de paisagem urbana têm pouca expressão neste quadro de géneros.

Analisando os três anos, confirmamos o domínio das fotografias de notícia, sobretudo das *general news*, sendo que, em cada ano, há um terceiro género que também se destaca: em 2009 (cf. Anexo 7.11 – Género fotojornalístico 2009) são as *feature* de interesse humano (13%), sobretudo devido ao balanço em fotos do Público “2009 em imagens”, em 2011 (cf. Anexo 7.12 – Género fotojornalístico 2011) os retratos – *mug shot* (15%), recorrentes na peça do Público “2011 Vencedores e vencidos de um ano vertiginoso” e, em 2013 (cf. Anexo 7.13 – Género fotojornalístico 2013) as fotografias de ação desportiva (19%) muito presentes no Correio da Manhã devido à rivalidade futebolística entre Futebol Clube do Porto e Sporting Clube de Portugal.

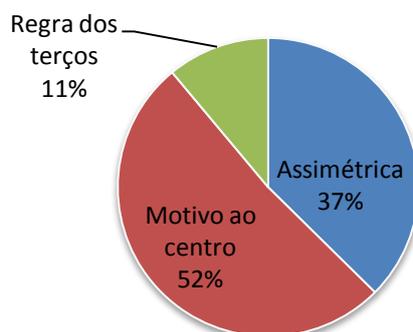
Podemos verificar que quanto ao foco de atenção (gráfico 18), 42% das imagens centram a sua atenção na pessoa/objeto fotografado, 21% destacam o contraste cromático e 13% encontram na incongruência um ponto de atração. Por contraste, aqueles centros de atenção que menos observamos são o ângulo, o espaço entre o objeto e o observador e o reflexo (0,2% cada). Esta “linha” é repetida ao longo dos três anos.

Gráfico 18 - Foco da fotografia



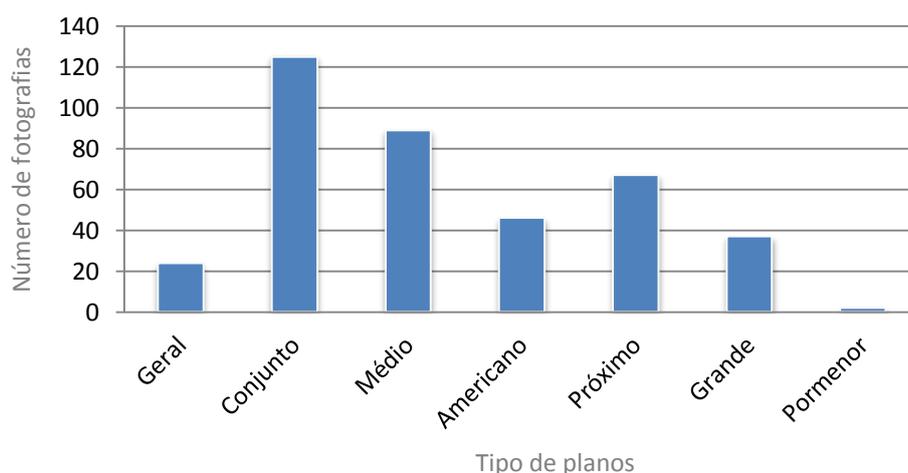
Quanto à composição das fotografias (gráfico 19), mais de metade enquadram o motivo ao centro, 37% de forma assimétrica e 11% seguem a regra dos terços. Esta distribuição da composição só é alterada em 2009 (cf. Anexo 7.14 – Composição 2009), uma vez que a assimetria ganha ao motivo ao centro com, 44% e 38%, respetivamente.

Gráfico 19 - Composição da fotografia



Quando falamos nos planos (gráfico 20), destaca-se o plano conjunto com 32%, seguido do médio com 23% e do próximo com 17%. Por sua vez, os planos pormenor (1%) e geral (6%) são os menos usuais.

Gráfico 20 - Plano da fotografia

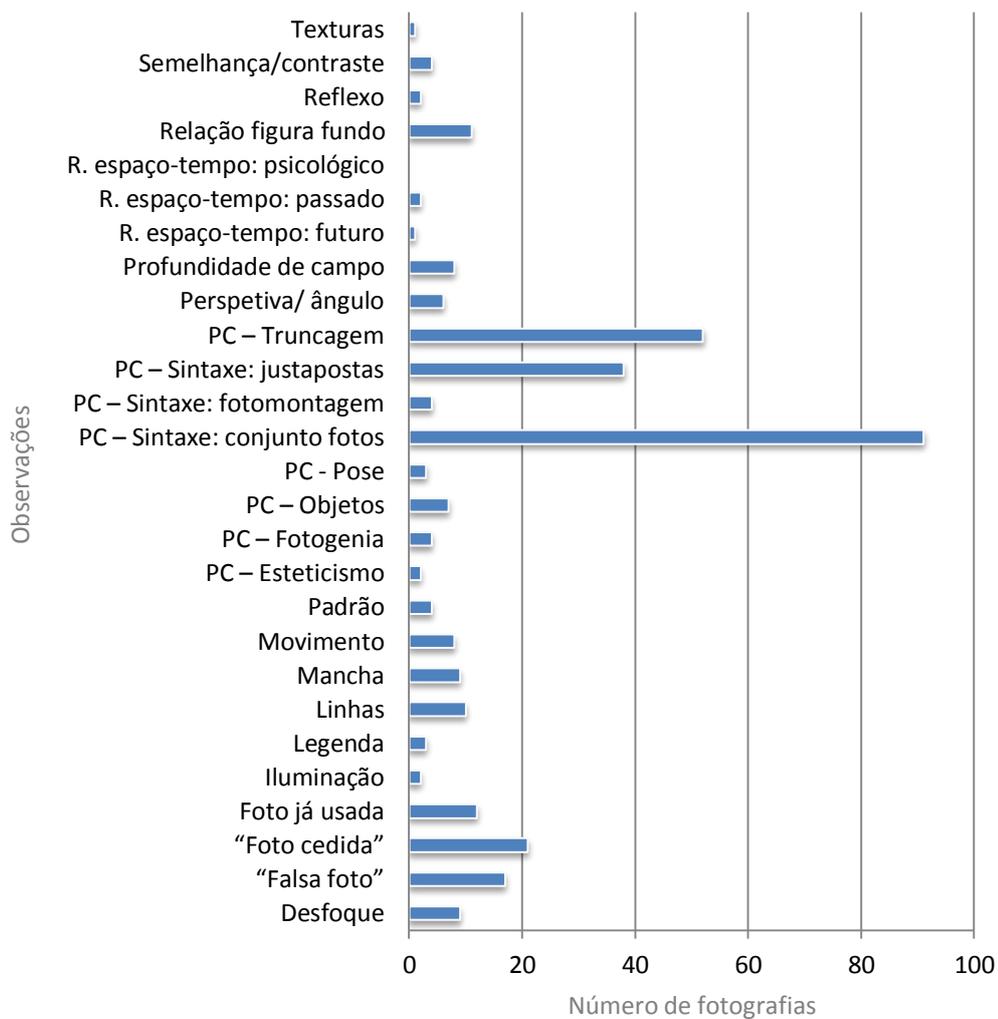


Os planos conjunto e médio ocupam sempre lugar de destaque, variando o terceiro lugar entre o plano americano, em 2009 e 2013 (cf. Anexo 7.15 – Plano 2009 e 7.16 – Plano 2013) e próximo, em 2011 (cf. Anexo 7.17 – Plano 2011).

Relativamente ao ângulo da imagem (cf. Anexo 7.18 – Ângulo 3 anos), assistimos a um domínio inequívoco do ângulo normal que apresenta sempre uma percentagem superior ou igual a 80%. No cômputo geral temos: normal com 85%, picado com 11% e contrapicado com 4%. Quer isto dizer que a esmagadora maioria das fotografias apresentam um ângulo de acordo com o ângulo normal de visão de um ser humano.

Por fim, temos “os elementos que fazem parte da própria imagem, como a pose, a presença de determinados objetos, o embelezamento da imagem ou dos seus elementos, a truncagem, a utilização de várias imagens...” (Sousa, 2002: 75), que agrupamos na variável observações (gráfico 21), uma vez que nem todas as fotografias registam alguns destes aspetos. Assim, os elementos que mais se repetem são os processos de conotação: sintaxe – conjunto de fotografias com 27%, truncagem com 16% e sintaxe – fotografias justapostas com 11%. A mesma tendência verifica-se ao longo dos três anos, com exceção para 2013 (cf. Anexo 7.19 – Observações 2013), onde as “fotos cedidas” ocupam o segundo lugar com 19%, devido às notícias sobre o caso do Meco no Correio da Manhã.

Gráfico 21 - Observações

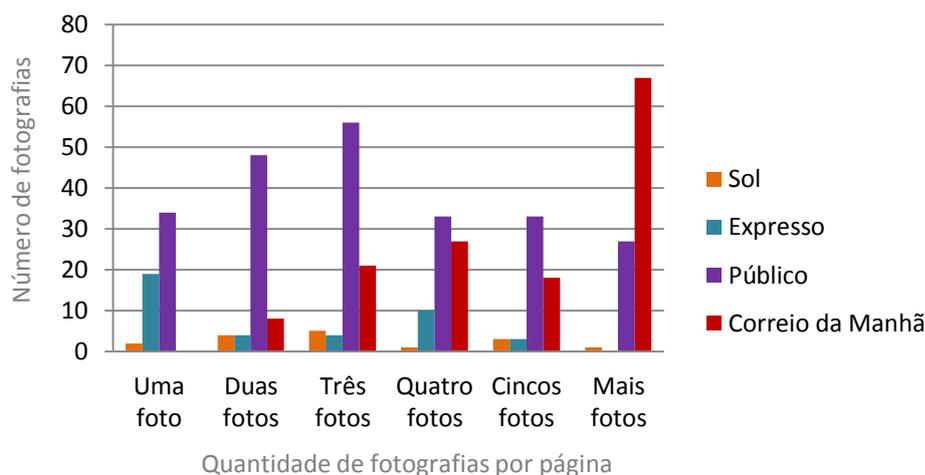


5.2. Fotografias por jornais (Sol, Expresso, Público e Correio da Manhã)

De seguida analisamos as mesmas 428 fotografias e variáveis do subcapítulo anterior mas, desta feita, agrupando-as por jornal (Anexo VIII – Grelha resumo da análise por jornais) na tentativa de estabelecer um padrão para cada uma das publicações.

Começamos, então, pelo número de fotografias por página (gráfico 22):

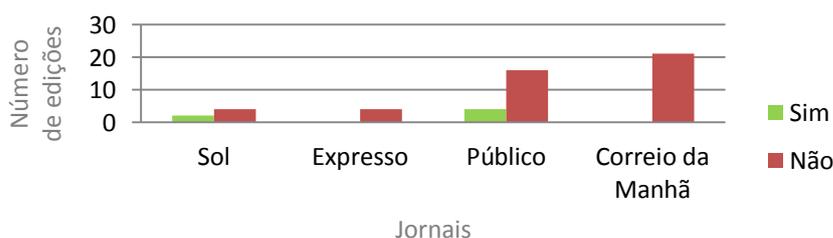
Gráfico 22 - Número de fotografias por página



O Correio da Manhã é o jornal que apresenta mais de cinco fotografias por página, 47%. Já o Público e o Sol tendem a publicar três fotografias por página, 24% e 31%, respetivamente. Por seu lado, o Expresso coloca, preferencialmente, uma foto por página (47%).

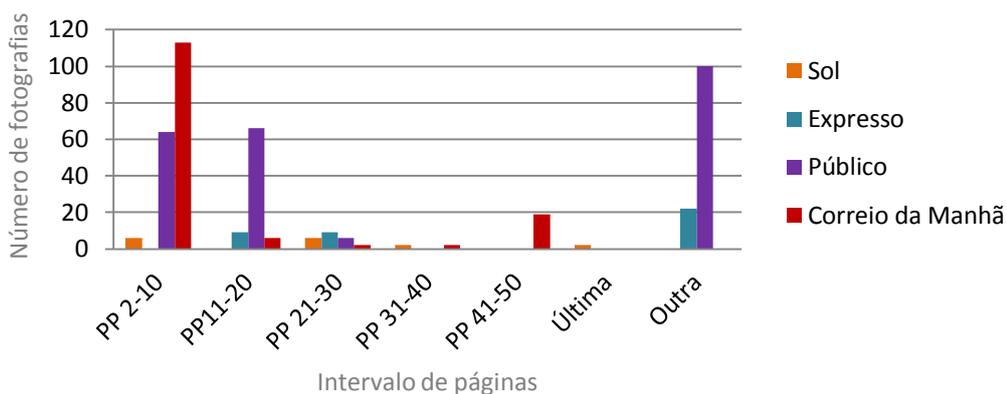
Estabelecendo relação entre a fotografia de capa e manchete verbal (gráfico 23), constatamos que, tanto no Correio da Manhã como no Expresso, a fotografia nunca está relacionada com o principal título da capa do jornal. No caso do Público e do Sol verifica-se essa correspondência em algumas edições, sendo que, proporcionalmente, essa sintonia é mais vincada no Sol (33%) do que no Público (20%).

Gráfico 23 - Relação foto/manchete



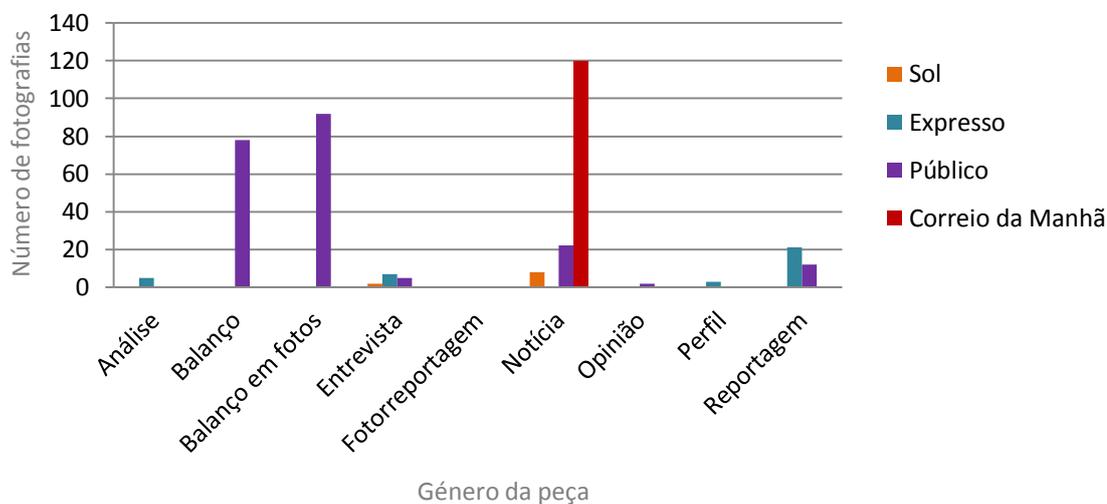
Quanto à página de desenvolvimento (gráfico 24), temos dois intervalos em destaque: páginas 2 a 10 e outra. O Correio da Manhã é o jornal que mais desenvolve as suas fotografias de capa nesse primeiro intervalo, 80%; já o Público e o Expresso desenvolvem as fotografias de capa nas suas revistas ou suplementos (como o P2), 42% e 55%, respetivamente; o Sol, para além de confirmar a tendência, desenvolve ainda alguns temas das fotografias de capa entre as páginas 21 e 30, ambos os intervalos com 37%.

Gráfico 24 - Página de desenvolvimento



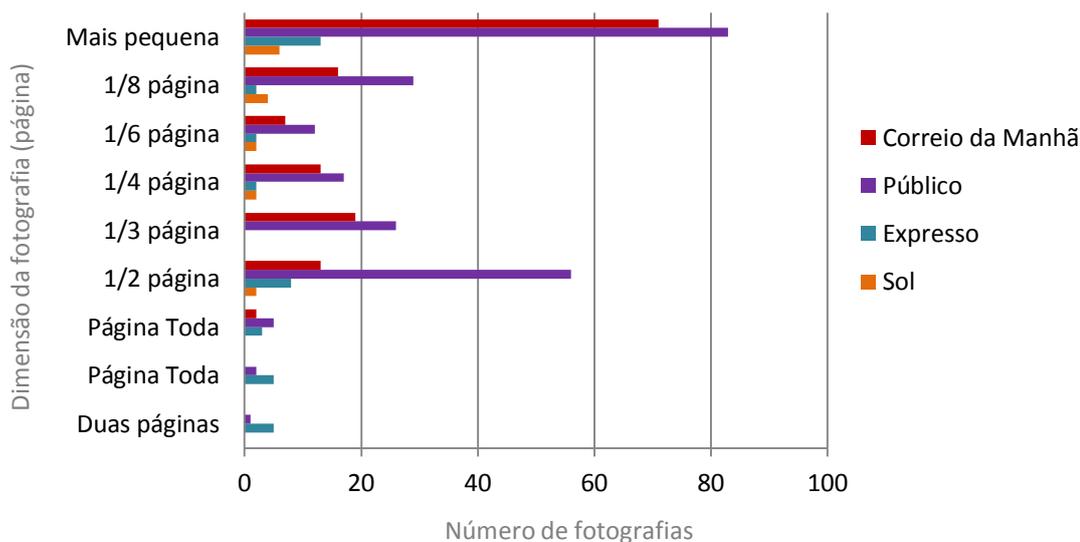
Ao observar o género da peça (gráfico 25) que mais recorre à fotografia, verificamos que a notícia é líder no Correio da Manhã (todas as fotografias desta publicação surgem em notícias), seguida pelo balanço em fotos no Público (44%). No caso dos semanários, o Sol apresenta 80% das fotografias ligadas a notícias enquanto que no Expresso 58% das imagens estão associadas a reportagens.

Gráfico 25 - Género da peça



Quando atentamos na dimensão (gráfico 26) das fotografias, confirmamos uma constante: o tamanho da fotografia que mais se verifica em todos os jornais é mais pequena que 1/8 de página. No entanto, há que destacar a segunda barra mais avançada do Público: 24% das suas fotografias ocupam meia página, valor este que está ligado aos balanços em fotografias realizados pelo jornal.

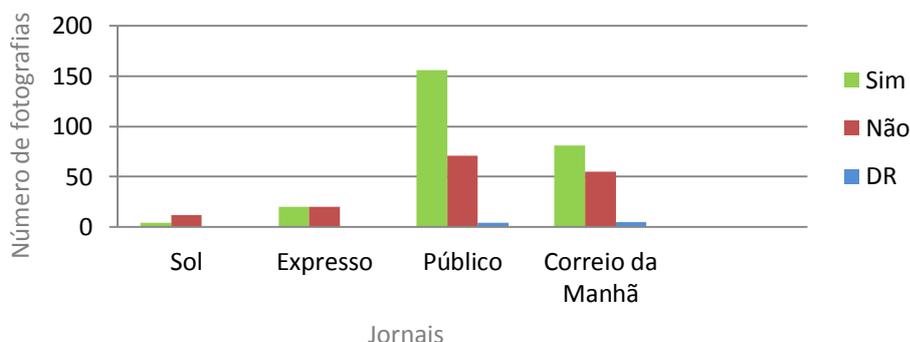
Gráfico 26 - Dimensão da fotografia



A nível visual, percebemos que todos os jornais dão primazia a fotografias a cores, sendo a percentagem de imagens a preto e branco diminuta ou inexistente (Sol).

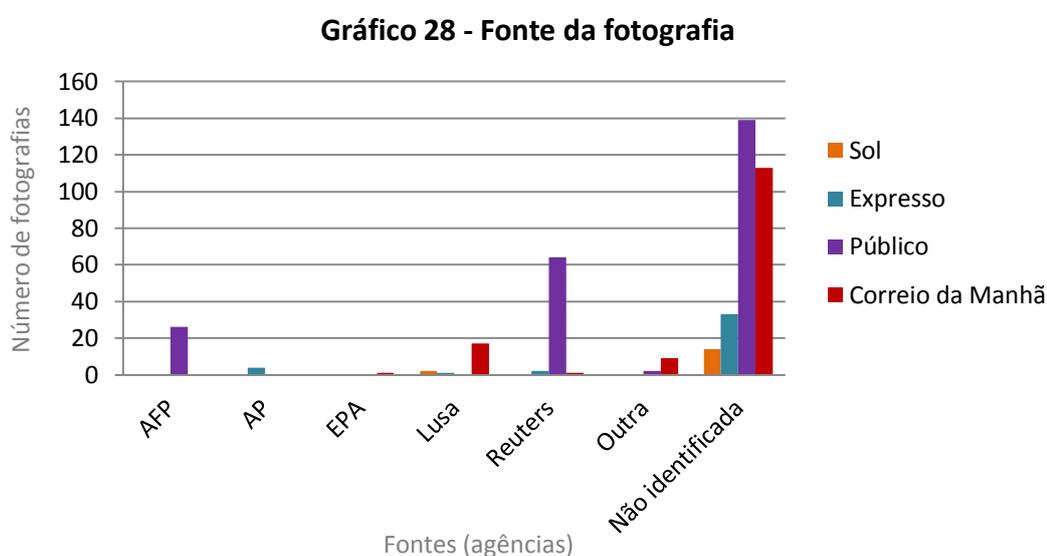
Quanto ao autor das fotografias (gráfico 27), identificamos algumas diferenças entre os jornais: no Sol, 75% das imagens não são assinadas; no Expresso, encontramos a mesma percentagem de fotografias assinadas e não assinadas; os diários apresentam a maioria das fotografias assinadas: Correio da Manhã 57% e Público 67%.

Gráfico 27 - Autor da fotografia



Devemos, ainda, acrescentar que o Correio da Manhã é o jornal onde encontramos mais vezes imagens com direitos reservados (4%).

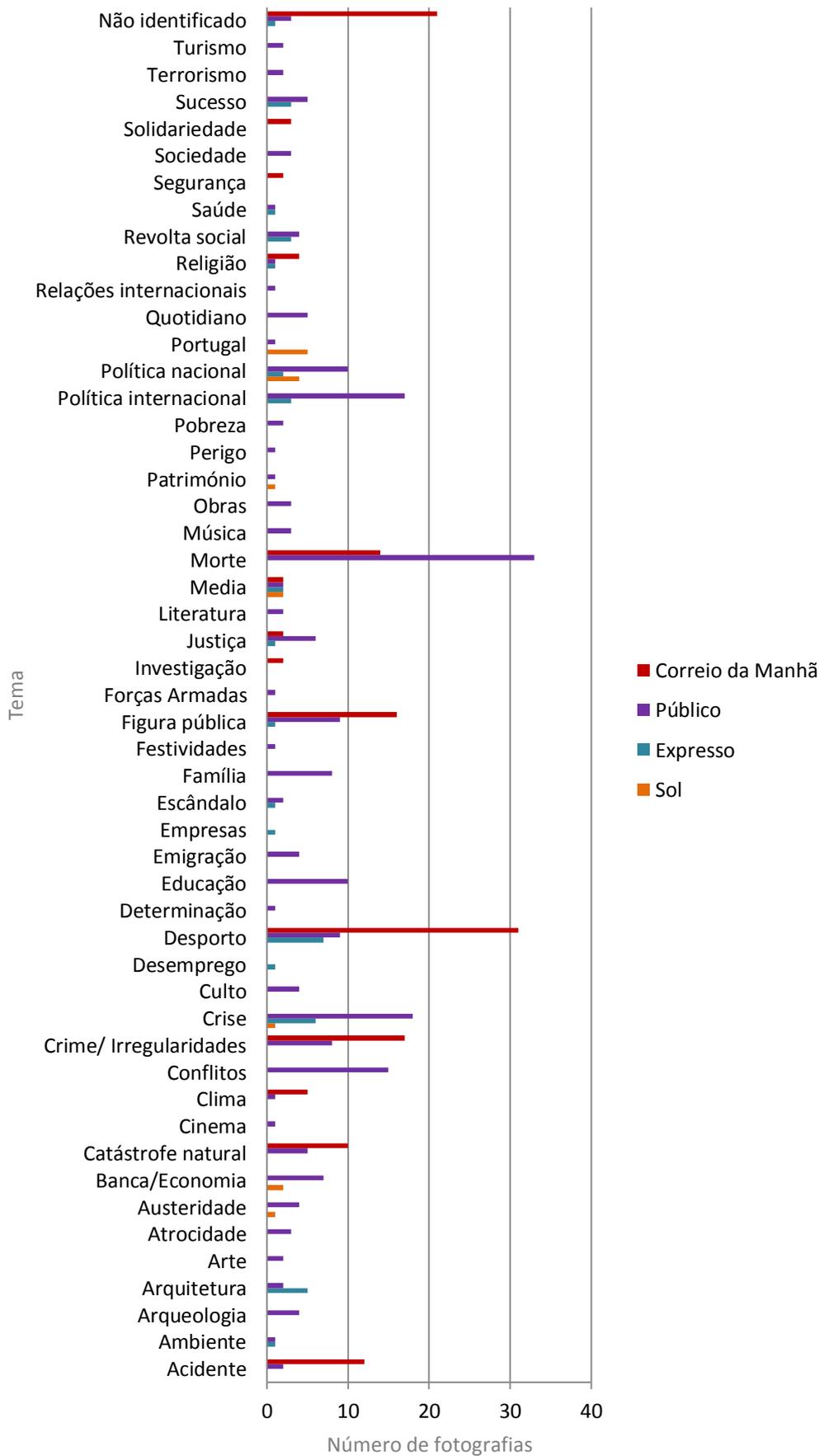
No que toca à fonte das fotografias (gráfico 28) aferimos que o valor mais alto em todos os jornais é o de “não identificada”: Público com 60%, Correio da Manhã com 80%, Expresso com 83% e Sol com 88%. Relativamente a uma fonte concreta, a Reuters lidera com 28% das imagens no jornal Público. Constatamos, ainda, uma parca presença de fotografias da agência Lusa na imprensa nacional portuguesa: 12% no Correio da Manhã e no Sol, apenas 2% no Expresso e nenhuma no Público.



Voltando, agora, a nossa atenção para o tema das fotografias (gráfico 29), confirmamos a sua diversidade, embora encontremos os mesmos temas de destaque (desporto e crise) em alguns jornais. Destacamos, então, a seguinte distribuição:

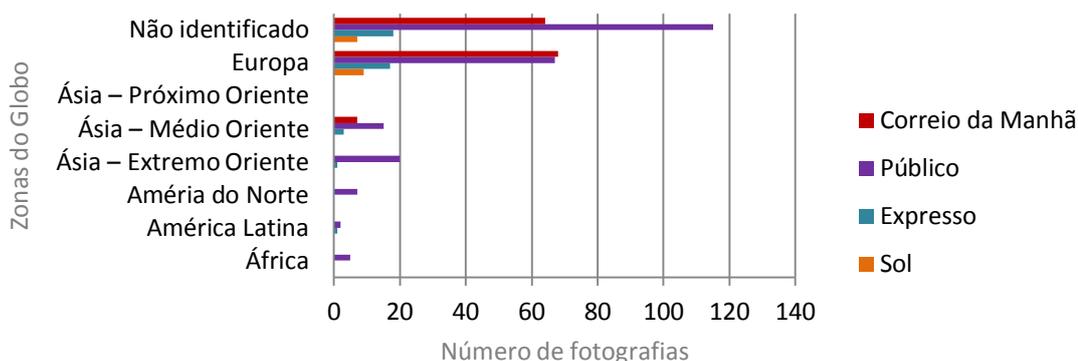
- Sol: Portugal com 31%, política nacional com 25% e banca/economia e media ambos com 13%;
- Expresso: desporto com 18%, crise com 15% e arquitetura com 13%;
- Público: morte com 14%, crise com 8%, política internacional e conflitos ambos com 7%;
- Correio da Manhã: desporto com 24%, não identificado com 16% e crime/irregularidades com 13%.

Gráfico 29 – Tema da fotografia



Quando analisamos a geografia das fotografias (gráfico 30), constatamos que 45% das fotografias do Expresso não explicitam a sua geografia, 56% das fotografias do Sol dizem respeito à zona geográfica da Europa, assim como 50% das fotografias do Público e 49% das fotografias do Correio da Manhã retratam também países europeus.

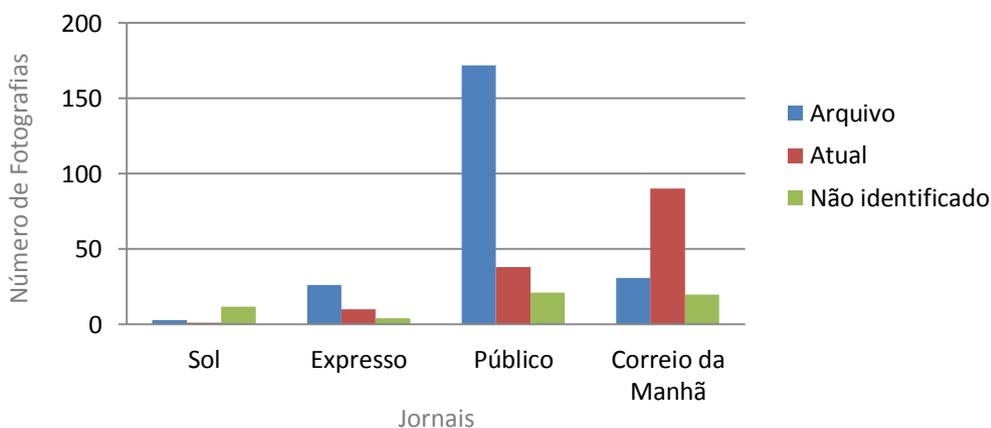
Gráfico 30 - Geografia da fotografia



Podemos associar esta avultada quantidade de fotografias de geografia não identificada às muitas fotografias de retrato usadas pelo Público nas peças de balanço, onde é muito difícil determinar, com exatidão, a zona de captação da imagem.

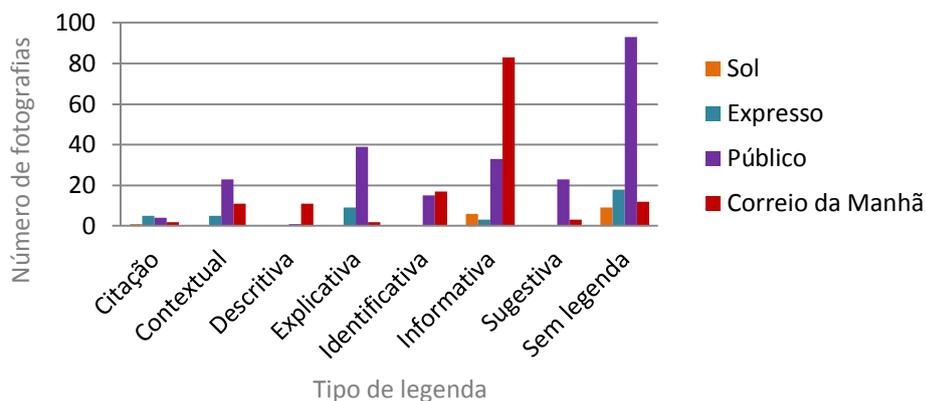
Abordando agora o tempo da fotografia (gráfico 31), observamos que 75% das fotografias do Sol não permitem identificar um tempo específico, 65% das fotografias do Expresso e 75% das fotografias do Público são de arquivos, contrastando com o Correio da Manhã com 64% das suas fotografias atuais. Esta questão temporal é fortemente condicionada e, até certo ponto, desvirtuada, pelas peças de balanço realizadas pelo Público onde, inevitavelmente, predominam as imagens de arquivo.

Gráfico 31 - Tempo da fotografia



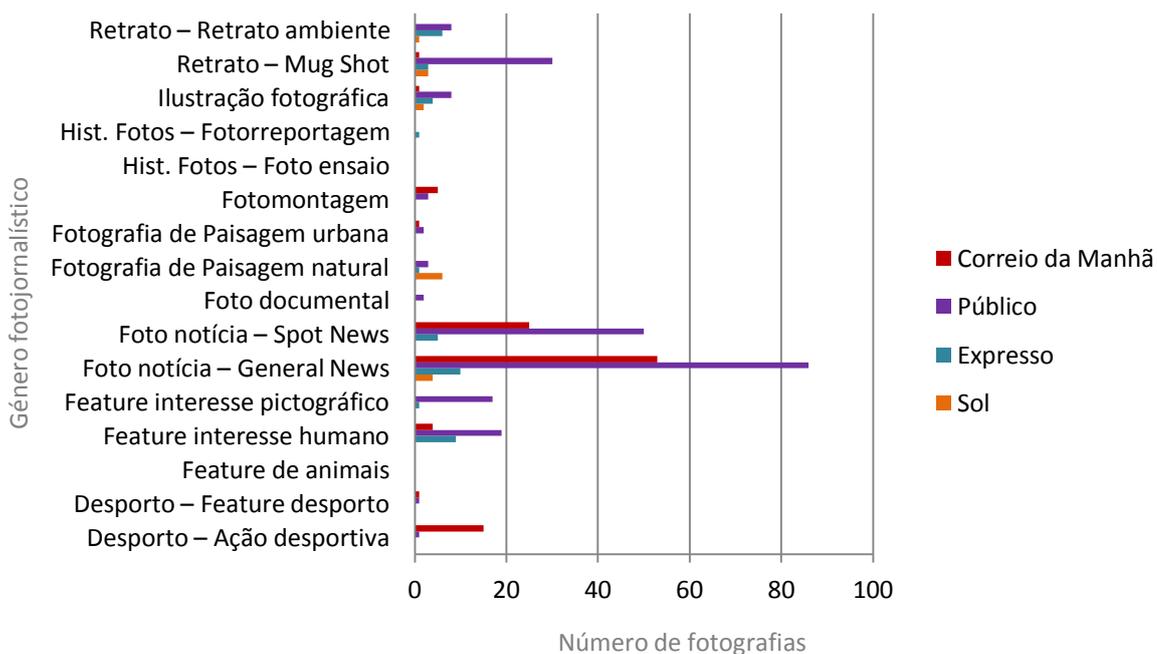
Relativamente à legenda das fotografias (gráfico 32), é claro o predomínio de fotografias que não são acompanhadas por legenda: 56% das fotografias do Sol, 45% das imagens do Expresso e 40% das fotos do Público. Por sua vez, o Correio da Manhã faz acompanhar 59% das suas fotografias de uma legenda informativa.

Gráfico 32 - Legenda da fotografia

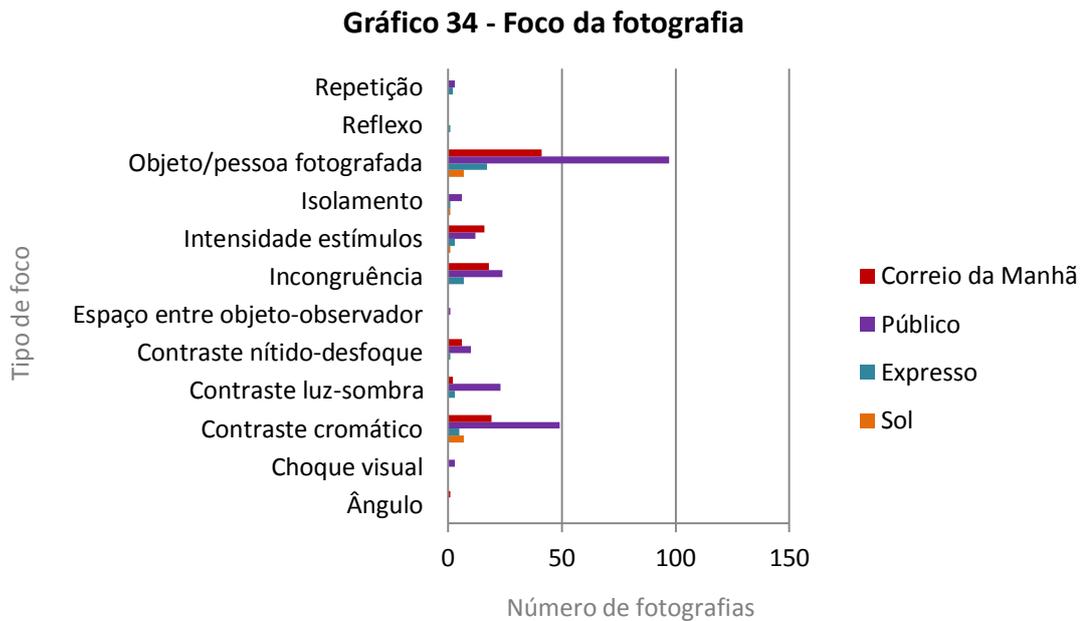


No que concerne aos géneros fotojornalísticos (gráfico 33), confirmamos que o género mais frequente é o *general news*: 50% das fotografias do Correio da Manhã, 37% das imagens do Público e 25% das fotos do Expresso e do Sol. No entanto, e acreditamos que esporadicamente, 38% das imagens do Sol são fotografias de paisagem natural.

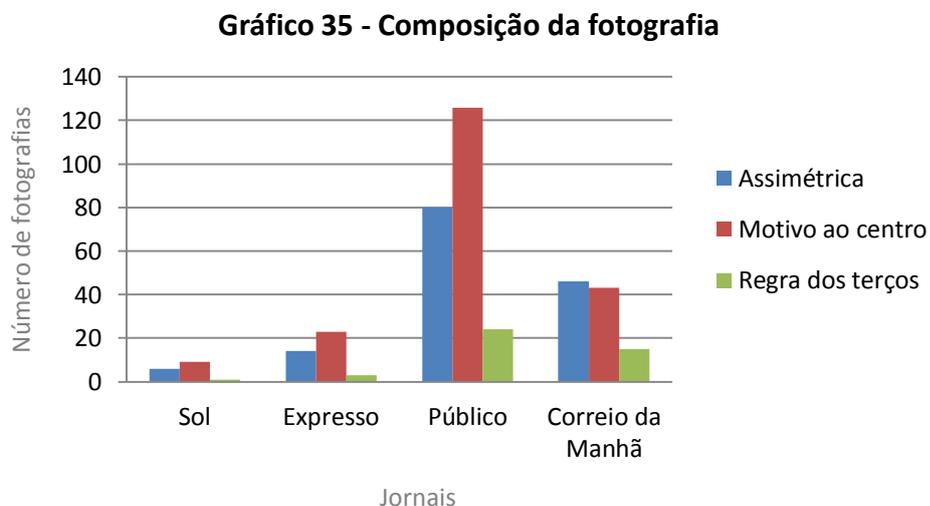
Gráfico 33 - Género fotojornalístico da fotografia



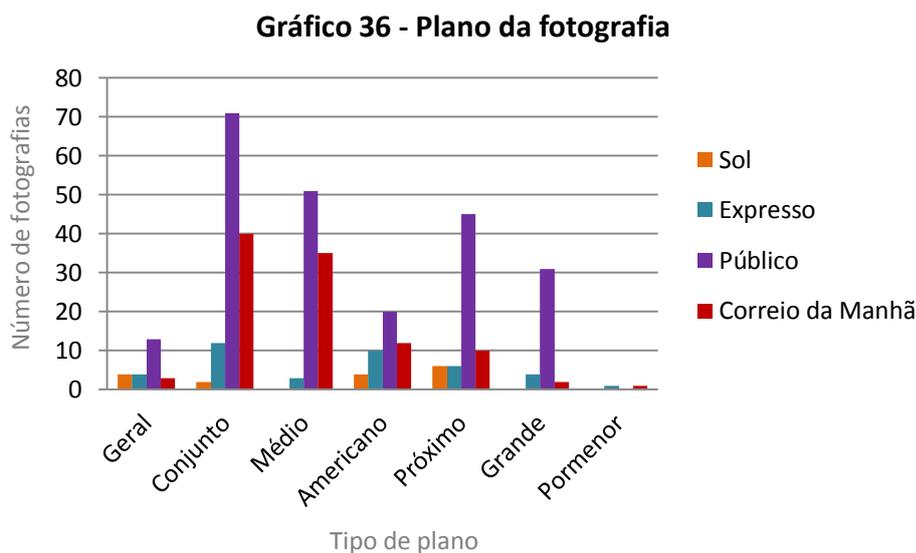
Quanto ao foco da fotografia (gráfico 34), constatamos que o foco objeto/pessoa fotografada representa, em todos os jornais, uma percentagem superior a 40%. Apenas no Sol divide a titularidade com o contraste cromático que, no Público e no Correio da Manhã, ocupa o segundo lugar. Já no Expresso, é a incongruência que aparece na segunda posição.



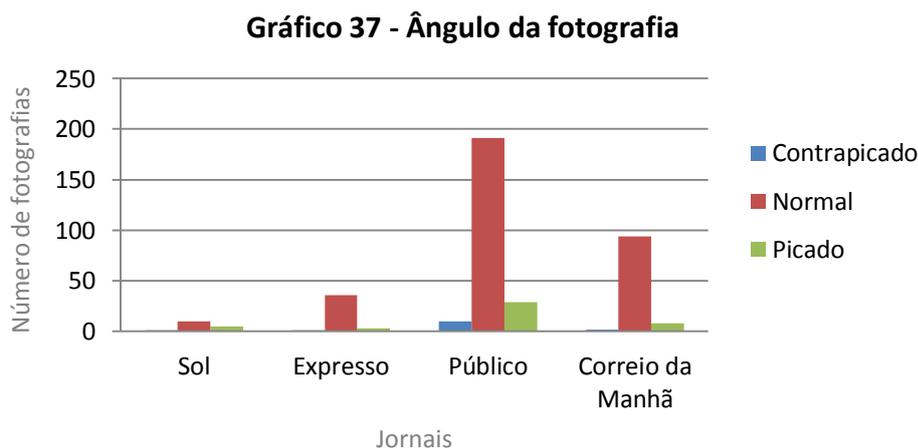
Focando-nos agora na composição das fotografias (gráfico 35), Sol, Expresso e Público registam, maioritariamente, o motivo ao centro, destacando-se apenas o caso do Correio da Manhã que apresenta mais imagens com uma composição assimétrica (44%) e é, ao mesmo tempo, aquele que, proporcionalmente, mais usa a regra dos terços (15%).



Quanto ao plano mais usado (gráfico 36), já adiantamos que era o conjunto, conferindo agora que tem uma percentagem igual ou superior a 30% em três jornais. A exceção é o Sol, onde 38% das imagens mostram um plano próximo. Destacamos, também, o plano médio no Público (22%) e no Correio da Manhã (34%) e o americano nos semanários, ambos com 25%.

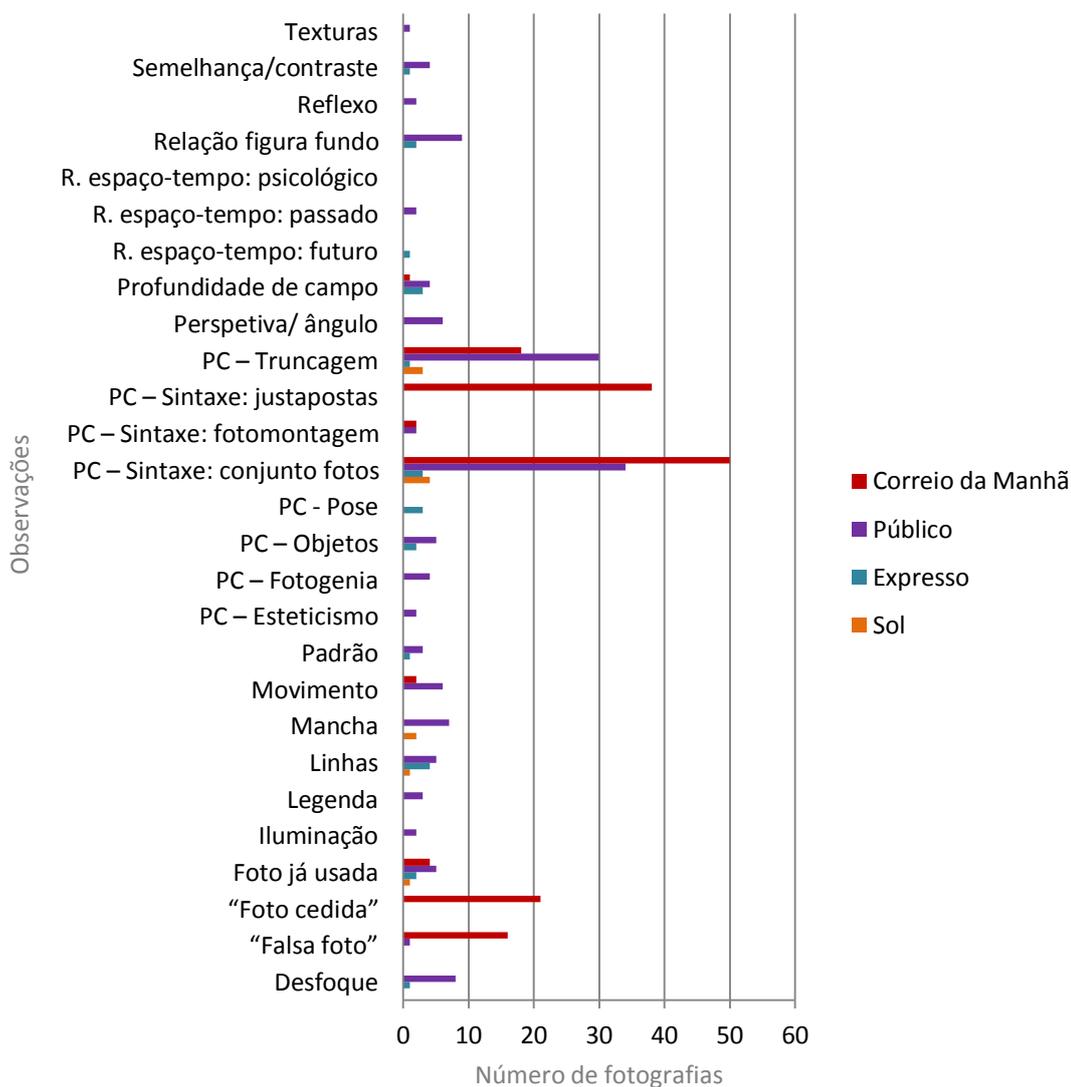


Uma das variáveis mais unânimes é o ângulo da imagem (gráfico 37); embora com percentagens distintas, o ângulo normal é aquele mais se regista em todos os jornais: Sol com 63%, Expresso com 90%, Público com 83% e Correio da Manhã com 90%.



Terminando esta análise detalhada com as observações registadas (gráfico 38), avançamos desde já que 46% das observações anotadas dizem respeito ao Correio da Manhã, 44% ao Público, 7% ao Expresso e apenas 3% ao Sol.

Gráfico 38 - Observações das fotografias



Tendo em conta o gráfico acima, percebemos que o processo de conotação: sintaxe – conjunto de fotos é aquele que mais se repete, liderando três jornais: Sol com 36%, Público com 23% e Correio da Manhã com 33%. Aferimos, deste modo, que os jornais tendem a juntar várias fotografias para ilustrar o mesmo tema/notícia, confirmando a dificuldade de escolher uma foto única que resuma um acontecimento noticioso. No Expresso, por seu lado, lideram as linhas com 17%. Destacamos, ainda, o processo de conotação - truncagem presente em 27% das fotografias do Sol e em 21% das imagens do Público.

5.3. Balanço da análise: encontrar padrões, traçar perfis

Exposta a análise das fotografias que constituem a nossa amostra, estamos agora em condições de traçar o perfil das fotografias publicadas na imprensa portuguesa, comparando os padrões de cada ano (cf. Anexo IX.I – Grelha resumo das respostas padrão por ano) e jornal (cf. Anexo IX.II – Grelha resumo das respostas padrão por jornal).

Recordamos, mais uma vez, um dado curioso e que influencia toda a nossa amostra e consequente análise: o jornal Público, no ano de 2009, publica no P2 um balanço em fotos, “Imagens de 2009”, e, dois anos depois, o balanço “2011 – Vencedores e vencidos de um ano vertiginoso”, no corpo do jornal e, no P2, o balanço em fotos “2011 Visto por Paulo Portas”. Estas três peças provocam um aumento exponencial do número de fotografias deste jornal, fazendo com que esta publicação seja identificada como aquela que marca e orienta, maioritariamente, as tendências por nós registadas. No entanto, e recuperando a ideia que expusemos na introdução deste trabalho, foi escolhido, propositadamente, este período temporal de análise já expetando peças como estas. Neste sentido, podemos aferir a importância que a fotografia tem na recuperação e consolidação da memória, ao mesmo tempo que identificamos quais os temas mais abordados visualmente. Percebemos, ainda, que o Público é o jornal que mais destaque confere à fotografia, uma vez que nenhum outro jornal apresenta peças semelhantes.

Assim, podemos definir da seguinte forma o padrão da utilização da fotografia na imprensa generalista portuguesa: mais do que cinco fotografias por página, não há relação entre a “manchete título” e a “manchete fotografia”, encontramos o desenvolvimento da fotografia de capa entre as páginas dois a dez do jornal, a maior parte das fotografias surge em notícias, ocupam tendencialmente menos de um oitavo da página, são a cores, estão assinadas, embora nem sempre identifiquem a fonte, os temas centrais são a morte, o desporto e a crise, não é possível identificar o local onde foi capturada a imagem, deparamo-nos com muitas fotografias de arquivo, grande parte não apresenta legenda, o género predominante é o *general news*, o foco é a pessoa ou objeto fotografado, a composição enquadra o motivo ao centro num plano conjunto e ângulo normal e a observação mais relevante é o constante processo de conotação: sintaxe – conjunto de fotografias.

Parcelando estas 428 fotografias por jornal, conseguimos identificar o perfil fotográfico de cada jornal, sendo que o Público é aquele que mais se identifica com o padrão global antes descrito.

Das dezoito variáveis por nós definidas, registamos uma correspondência de quinze variáveis entre o padrão geral e o perfil específico do Público. As diferenças dizem respeito ao número de fotografias por página (três fotografias por página no Público), à página de desenvolvimento (“outra” no Público, englobando o P2 e a revista), ao género da peça (no Público destaca-se o balanço em fotos) e uma ligeira discrepância no tema dando o desporto lugar à política internacional e conflitos.

O Expresso e o Correio da Manhã apresentam uma correspondência de treze variáveis, diferenciando-se, respetivamente: no número de fotografias por página (uma), na página de desenvolvimento (“outra” – revista), no género da peça (reportagem), no autor (metade identificado), ligeiramente no tema (desporto perde para arquitetura) e nas observações (linhas); no tema (desporto em primeiro lugar, seguido de não identificado e crime/irregularidades), na geografia (Europa), no tempo (atual), na legenda (informativa) e na composição (assimétrica).

Por seu lado, o jornal Sol é aquele que menos se identifica com a generalidade, desviando-se do “perfil padrão” em sete variáveis: número de fotografia por página (três), autor (não), tema (Portugal, política nacional, banca/economia e media), geografia (Europa), tempo (não identificado), género fotojornalístico (paisagem natural) e plano (próximo). Neste jornal fazemos uma ressalva para o facto de a peça “Portugal à venda” (2009) desvirtuar o género fotojornalístico dominante - paisagem natural - que apenas se regista nesta peça que publica seis fotografias deste género.

Os padrões acima enunciados são o resultado da combinação das “respostas das variáveis” mais vezes verificadas. É um perfil de fotografia tipo (se assim podemos chamar) de cada um dos jornais, tendo em conta as preferências que fomos registando consoante os aspetos por nós analisados. Não quer isto dizer que encontremos uma fotografia ou uma página que reúna todos estes elementos numa só fotografia/composição.

Para melhor “visualizarmos” a tipologia de cada jornal, escolhemos (subjetivamente!) uma capa de cada um deles que elucide as considerações que temos vindo a tecer sobre cada publicação.

Figura 23 – Capa do Sol (31-12-2009)



Figura 24 – Capa do Expresso (23-12-2011)



Figura 25 – Capa do Público (24-12-2013)



Figura 26 – Capa do Correio da Manhã (27-12-2013)



Conclusão

Feito todo este percurso, recuperamos a última ideia presente na introdução partilhando, neste momento, as imagens antes consideradas “invisíveis”. E invertemos agora o exercício, mostrando, desta feita, apenas as “fotografias” (figuras 27, 28 e 29).

Figura 27 – Síria, 2013 (Bassam Khabieh/ Reuters)



Figura 28 – Síria, 2013 (Bassam Khabieh/ Reuters)



Figura 29 – Síria, 2013 (Bassam Khabieh/ Reuters)



Será necessário voltar atrás para lembrar o texto que acompanha estas imagens?

Se isso se verificar podemos, desde já, confirmar que a nossa memória recuperara mais facilmente fotografias do que palavras, sendo ela, por isso, essencialmente composta por imagens que vamos guardando mentalmente. Desta forma, classificamos a fotografia, sobretudo aquela que é fruto do fotojornalismo, como “a colisão singular de oportunidade e perícia que garante a entrada instantânea de uma imagem num panteão”(Draper, 2013:7), aqui assemelhado à memória individual que contribui para a construção da memória coletiva.

Por outro lado, se não tivermos presente o texto que acompanha as imagens, as fotografias nunca vão ter o mesmo alcance, o mesmo teor informativo, uma vez que o leitor desconhece o seu contexto. Segundo Sontag “as legendas tendem a sobrepor-se à evidência do nosso olhar; mas não há legenda que possa de modo permanente restringir ou fixar o significado de uma imagem” (2012:109). Na imagem de capa que se segue (figura 30), obtemos alguma informação que nos permite não só situá-la geograficamente, mas também identificar a temática que lhe está subjacente.

Figura 30 – Fragmento da capa do Público (Bassam Khabieh/ Reuters)



Porém, ainda não estamos na posse de toda a informação necessária para perceber o que realmente esta fotografia comporta. É ao ler a peça que ficamos a par de todo o quadro noticioso. Não pretendendo estabelecer qualquer hierarquia ou dar primazia a texto ou imagem, e defendendo que o fotojornalismo deve sempre conciliar texto e imagem, concordamos com Draper (2013:6) quando este afirma: “ao captar uma partícula precisa do mundo, retirando-a do tempo e espaço conservando-a absolutamente imóvel, uma excelente fotografia pode fazer explodir todo o nosso mundo, de tal maneira que nunca voltamos a vê-lo com os mesmos olhos”.

Confirmamos, ainda, o carácter testemunhal da fotografia que Roland Barthes considera “um certificado de presença” (1980:129). Quanto mais não seja da presença do fotojornalista que registou aquele momento, tornando-o visível aos nossos olhos. E, como

vimos (no capítulo sobre a história do fotojornalismo), essa é uma tendência que se tem vindo a acentuar ao longo dos anos e, sobretudo, aprimorando conflito após conflito, onde os jornalistas têm um papel cada vez mais ativo e de risco (como a recente decapitação de James Foley). João Pina, fotojornalista português (Lorena e Siza, 2013:3) “distingue entre os momentos que está única e exclusivamente a fotografar, por mais impressionante que seja a cena, e as situações em que alguém pode ajudar e esse alguém sou eu. Essa é a altura de baixar a máquina”.

Comprovamos, também, a formação e disponibilidade que é exigida ao fotojornalista, não só no exercício do seu ofício, mas também nas relações que estabelece com o meio que o rodeia, que é a sua matéria prima. O fotojornalista desenvolve “um hábito subjetivo reforçado pelas discrepâncias objetivas entre o modo como a câmara e o olho focam e avaliam a perspetiva (Sontag, 2012:99), não só do ponto de vista técnico, mas sobretudo humano. Daniel Rocha, fotojornalista do Público, compara o fotojornalista com o bombeiro, na medida em que ambos têm de estar sempre de prevenção, com o equipamento pronto, para “acudir” a qualquer ocorrência.

“Os fotógrafos usam a máquina como ferramenta de exploração, passaporte para refúgios interiores e instrumentos de mudança. As suas imagens provam que a fotografia tem poder. Agora mais do que nunca” (Draper, 2013:3), pois vivemos um momento onde as formas de captura de imagem, bem como os suportes/meios para as divulgar se multiplicaram vertiginosamente. Cada indivíduo representa um grão de areia na imensidão que é a nossa sociedade de imagem, desencadeando-se uma bola de neve no que toca, por exemplo, a publicações de imagens nas redes sociais, considerados por Ângelo Valente (gestor do *site* Olhares), um fenómeno sociológico e, de certa forma, egocêntrico (Pinto, 2014:56) ou mesmo de competitividade. Acrescenta ainda que “há muitas imagens e poucas fotografias”, pois “uma boa fotografia não é só avaliada por estar bem executada tecnicamente, mas também por ser aquela que fala connosco, que nos transmite algo”. Esta tendência individual, acaba por influenciar o trabalho dos profissionais que têm de ir ao encontro das preferências do seu público. Segundo Nelson Garrido (também fotojornalista do Público), as fotografias que o fotojornalista seleciona

revelam uma escolha alargada que permite não só margem para edição, mas também abranger as necessidades de arquivo.

Concordamos que estamos mergulhados num mundo de imagens, que refletem comportamentos, formas de estar, temas e emoções do nosso quotidiano.

Uma sociedade torna-se moderna quando uma das suas principais atividades é produzir e consumir imagens, quando as imagens, que influenciam extraordinariamente a determinação das nossas exigências para com a realidade e são elas mesmas um substituto cobijado da experiência autêntica, passam a ser indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade da política e para a procura da felicidade privada. (Sontag, 2012: 149-150).

Nada melhor que os meios de comunicação social para estudar uma sociedade, já que estes são reflexo e refletem o contexto onde estão inseridos. Considerando a imprensa o meio de expressão por excelência da fotografia, deduzimos que ao analisar as fotografias presentes nas páginas dos nossos jornais (e também no *online*, claro) conseguimos extrair algumas considerações sobre a sociedade que tratam.

As fotografias que analisamos são, por isso, reveladoras de algumas tendências dignas de registo. Ao constatarmos que a maior parte dos jornais reúne cinco fotografias por página, poderíamos dizer que a fotografia tem um papel de relevo nos nossos periódicos, uma vez que cada página, regra geral, apresenta cinco colunas, o que daria uma fotografia por coluna. Porém, as fotografias tendem a ocupar menos de um oitavo da página, o que quer dizer que temos muitas fotografias mas de dimensão reduzida. Facto este que se confirma ao identificarmos a observação que mais vezes registamos, remetendo-nos para o processo de conotação das imagens através da sua sintaxe por conjunto de fotografias. Neste sentido, constatamos que a ideia de uma foto que represente o acontecimento não é muitas vezes seguida pela nossa imprensa. É, então, caso para nos questionarmos sobre o que terá mais valor informativo: um conjunto de fotografias, mais pequenas, ou uma fotografia de maior dimensão que consiga representar um acontecimento? Não há uma resposta certa, apenas a intenção de alertar o leitor para que, muitas vezes, quantidade não é sinónimo de qualidade. Da mesma maneira que, muitas fotografias, por vezes, podem criar um foco de desatenção por

estarmos perante conteúdos mais dispersos, que em casos “menos claros” podem mesmo dar aso a uma desinformação. A título ilustrativo, duas situações distintas¹⁰: Correio da Manhã com catorze fotografias em menos duas páginas (figura 31) e o caso do Público com apenas uma imagem que pretende simbolizar uma situação (figura 32).

Figura 31 – Exemplo de página do Correio da Manhã (24-12-2013)



Figura 32 - Exemplo de página do Público (24-12-2013)



¹⁰ - Nas edições analisadas, não identificámos nenhuma capa em que estes dois jornais destacassem o mesmo tema. O critério de escolha para estes exemplos foi, por isso, o dia: 24 de dezembro de 2013.

Ao verificarmos que, maioritariamente, a manchete do jornal não está relacionada com a fotografia em destaque, consideramos estarem presente duas manchetes: uma verbal – o título - e outra não-verbal – a fotografia. Acreditamos que esta dupla manchete comporta duas situações interessantes: numa só página (figura 33), o jornal consegue destacar dois temas distintos; o leitor, segundo as suas preferências e sensibilidade, pode ser atraído pelo texto ou pela imagem.

Figura 33 – Exemplo de destaque de dois temas (capa do Público de 31-12-2013)



No corpo do jornal, encontramos o desenvolvimento das peças de capa nas dez primeiras páginas, o que confirma o destaque que é dado à temática na capa do jornal.

Ao constarmos que grande parte das fotografias surge em notícias intuitivos, facilmente, que o género fotojornalístico mais usual seja o *general news*. Facto este que também nos remete para a ideia de, muitas vezes, o fotojornalista desenvolver um trabalho definido por uma agenda que lhe é adstrita e que pode abranger áreas distintas.

As questões autorais e da fonte das imagens podem ser de compreensão um pouco mais complexa e exigir uma observação mais atenta. Apesar de quase todas as fotografias estarem assinadas, verificamos que nem sempre identificam a sua fonte. Este aspeto pode ser justificado pelo facto de a imagem ter sido registada por um fotojornalista do jornal e, tal como as peças escritas, não necessita de referir a fonte, apenas o autor. Há, também, os casos em que, no momento do arquivo ou do registo para publicação da fotografia apenas foi registado o autor ou esse autor não representa qualquer jornal/agência. As fotografias de agências de notícias são aquelas que mais aparecem identificadas, sobretudo porque a imprensa portuguesa trabalha com um verdadeiro banco de imagens a nível mundial. Essa panóplia de imagens resulta do trabalho de agências como a Reuters, a AFP, Lusa, a AP, a Getty Images, a Global Images, entre outras. A Reuters é uma das agências com maior destaque pois é uma das que tem uma rede de colaboradores mais extensa por tudo o mundo, tornando próximo o que nos é distante (como, aliás, podemos verificar na fotografia da página anterior que, por sinal, apenas identifica a fonte e não o seu autor). Registamos, ainda, três casos distintos: fotografias fornecidas por terceiros (por exemplo familiares das vítimas como ocorre o Correio da Manhã), fotografias com Direitos Reservados, ou imagens, não fotografias, que resultam de *frames* de imagens televisivas.

O grande volume de fotografias de arquivo deve-se, sobretudo, aos balanços em fotos que observamos, nomeadamente no Público. Este pequeno pormenor é importante destacar uma vez que nos poderia induzir em erro, pensando que a imprensa não veiculava fotografias atuais, o que não é, só, o caso.

A lacuna que existe ao nível da identificação das imagens prende-se, sobretudo, com outra falha por nós considerada: muitas são as fotografias que não apresentam legenda, não contextualizando, devidamente, a imagem. Podemos, em certos casos, encontrar essa informação no texto ou deduzir a localização da imagem através da peça (tal não seria necessário se a fotografia fosse acompanhada por uma legenda).

Os temas a que mais assistimos, por si só, deixam transparecer não só as temáticas eleitas para as capas dos jornais, como aquilo que marca e mais agrada à

sociedade portuguesa: acidentes/morte, desporto e crise - são estes os assuntos na ordem do dia da atividade noticiosa mais observados em imagens.

Outro aspeto fundamental da fotografia é o seu foco de atenção, ou seja, o principal motivo a destacar na imagem. Assistimos a um “mundo que endeusa o indivíduo e a aparência” cedendo o fotojornalista a “critérios fotogénicos de outros tipos de fotografia, nomeadamente da fotografia publicitária, e à proliferação da fotografia de pessoas marcada pelo esteticismo [que] mascaram as verdadeiras funções do fotojornalismo” (Sousa, s.d.³:4). Quer então isto dizer que o foco mais vezes registado foi a pessoa/objeto fotografado.

É à luz do título do nosso trabalho, “O que (não) veem os nossos olhos – Fotojornalismo na imprensa portuguesa, que refletimos sobre questões de construção da imagem como a composição, os planos e os ângulos. Todo o leitor deve tornar-se num observador atento e crítico. Deve observar e comparar fotografias. Deve atentar nos pormenores, nas linhas, implícitas ou explícitas, no primeiro plano (mas sem nunca descurar o segundo plano ou fundo), nos intervenientes, nos objetos, nas cores... Todos estes elementos revestem a fotografia de sentido, ajudando na construção de uma mensagem, de uma informação. “Sendo a fotografia o congelamento de uma realidade, que pode ser paralela à realidade que de facto faz parte do contexto naquele preciso momento, então é uma realidade montada, construída e codificada por meio de sua estética” (Barcelos, 2009:33). Tirando as fotografias espontâneas, um clique oportuno fruto da capacidade de reação do fotógrafo, todas as outras imagens escondem preocupações estéticas e técnicas consoante a intencionalidade de quem fotografa.

Tão ou mais importante do que aquilo que conseguimos ver numa fotografia, é aquilo que a não temos acesso, o que não está lá. Por mais que o jornalismo se bate pela objetividade, o fotojornalismo é sempre subjetivo, pois parte sempre de um ponto de vista, de uma pecinha que se guarda e não do *puzzle* na sua totalidade. “Pressionar o botão é dar voz a uma impressão do mundo”¹¹, entre muitas que poderiam ser aceites. No nosso caso de estudo, as escolhas mais validadas espelham-se numa composição com o motivo ao centro, num plano conjunto e ângulo normal.

¹¹ - <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/mario-cruz-vence-premio-fotojornalismo-2014-estacao-imagem-mora-com-cegueira-recente-1632840#/0>

Se o motivo ao centro vai ao encontro do objetivo do foco (indivíduo fotografado), colocando-o no centro da imagem, já o plano conjunto pode parecer contraditório, sendo expeável um plano americano ou próximo. No entanto, e temos sempre de ter em atenção que estamos a falar em relação à tendência de respostas mais vezes identificada em cada uma das variáveis (não havendo por isso respostas certas ou erradas) esse plano pode funcionar para destacar personalidades, desde que essa seja posta ao centro, beneficie de linha que orientam a leitura, tenha uma cor chamativa...

O que importa aqui perceber é que foi usado um plano conjunto, mas também podia ter sido usado um geral ou um pormenor. A escolha do fotógrafo depende do objetivo comunicacional da sua imagem. O fotojornalista “enquadra a realidade” segundo a mensagem que quer transmitir, tornando-a, conseqüentemente, subjetiva.

Ao analisar uma fotografia, devemo-nos questionar, por breves segundos, porque é que a imagem termina aqui e não vai mais para a direita ou para cima? Não que haja sempre uma justificação a nível da comunicação; mas se não for uma escolha de mensagem será então uma opção estética. Nada nos é mostrado fortuitamente. Não se trata aqui de manipulação, mesmo quando as imagens são, posteriormente, reenquadradas. É necessário que o leitor se torne um observador e associe a sua literacia visual à sua capacidade de interpretação, quer seja da foto, do texto ou do seu conjunto, para que compreenda toda a informação transmitida. Para que tal possa acontecer,

os receptores têm direito a esperar do jornalismo mensagens informativas que lhes ofereçam referências adequadas sobre a realidade significativa, em especial sobre o horizonte de actualidade em que estão imersos a cada momento. No jornalismo, essa tarefa tem sido mais encomendada às palavras do que às imagens, embora (...) tenham potencialidades que as tornam complementares em matéria de informação. (Sousa, s.d.³:18)

A imprensa deve “usar a fotografia jornalística de uma forma socialmente responsável” (Sousa, s.d.3:18), pois a força da imagem não tem fronteiras. O seu alcance, universalidade, impacto, capacidade de ativar sentidos, de despertar emoções e de gerar sentimentos revelam o seu poder ímpar. O leitor deve, por isso, respeitar a fotografia, observando-a na sua plenitude técnica, estética e comunicacional; por outras palavras, o leitor deve ver para além de olhar.

Referências bibliográficas

Fontes Impressas

Monografias

Almeida, Bernardo (2014) *Imagem da fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Barthes, Roland (2007) "Fotos de Choque", in Roland Barthes, *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, pp. 166 – 168.

Berger, John (s.d.) "Compreender Uma Fotografia" in Trachtenberg, Alan (2013) *Ensaaios sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, pp. 317 – 320.

Carrol, Henry (2014) *Leia isto se quiser tirar fotos incríveis*. São Paulo: Editora G. Gili.

Cascais, Fernando (2001) *Dicionário de Jornalismo: as palavras dos media*. Lisboa/São Paulo: Verbo.

Freeman, Michael (2012) *O Olhar do Fotógrafo*. Lisboa: Dinalivro.

Freeman, Michael (2012²) *The Photographer's Story*. UK: Ilex.

Kamman, Manja, Savage, Todd e van der Valk, Femke (2013) *World Press Photo 2013*. Amsterdam: Stichting World Press Photo.

Lobo, Cláudia (2007) *Prémio Fotojornalismo VISÃO/ Banco Espírito Santo 2007*. Paço d'Arcos: Edimpresa Editota, Lda.

Santos, Joel (2012) *Foto Grafia: Luz, Exposição, Composição e Equipamento*. V. N. Famalicão: Centro Atlântico, Lda.

Santos, Joel (2012²) *FOTOpad*. V. N. Famalicão: Centro Atlântico, Lda.

Sontag, Susan (2012) *Ensaaios sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores.

Publicações Periódicas

Coelho, Alexandra (2012) "Instagram – Agora somos todos bons fotógrafos?" *Público*. 12 de abril de 2012, 20 e 21.

Costa, Luís e Moreira, José (2010) “Paulo Pimenta vence Prémio Internacional de fotojornalismo” *Público*. 25 de abril de 2010, 8.

Cunha, Sílvia (2013) “World Press Photo 2013 – o *best of* do fotojornalismo” *Visão*. 2 de maio de 2013, 84-88.

Draper, Robert (2013) “O poder da fotografia” *National Geographic*. Novembro de 2013, 2-7.

Gomes, Sérgio e Ribeiro, Susana (2010) “O fotojornalismo não pode mudar o mundo, mas pode pôr o Alentejo no mapa” *P2 – Público*. 24 de abril de 2010, 8 e 9.

Jonhson, Lynn (2013) “Revele” *National Geographic*. Novembro de 2013, 49.

Lorena, Sofia (2013) “Se as informações se verificarem, é um crime atarrador” *Público*. 22 de agosto de 2013, 2 e 3.

Lorena, Sofia e Siza, Rita (2013) “O mais importante destas imagens é o efeito que vão ter” *Público*. 22 de agosto de 2013, 3.

Nicholas, Michael (2013) “Proteja” *National Geographic*. Novembro de 2013, 85.

Pinto, Cesaltina (2014) “Há muitas imagens e poucas fotografias” *Visão*. 21 a 27 de agosto de 2014. 56 e 57.

Reis, Bárbara (2013) “A Síria como nunca a vimos” 2- *Público*. 25 de agosto de 2013,4.

Ribeiro, Luís (2014) “Safari fotográfico em Portugal” *Visão*. 21 a 27 de agosto de 2014, 46-55.

Ribeiro, António (2013) “As fotografias” *Ípsilon*. 16 de agosto de 2013, 31.

Sinclair, Stephanie (2013) “Relacione” *National Geographic*. Novembro de 2013, 49.

Skerry, Brian (2013) “Prove” *National Geographic*. Novembro de 2013, 35.

Stirton, Brent (2013) “Testemunhe” *National Geographic*. Novembro de 2013, 11.

Fontes Eletrónicas

Alves, Iulo (s.d.) “O Que Vemos: experiências fotográficas a partir do mundo interior”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/alves-iulo-o-que-vemos-experiencias-fotograficas.pdf> [11 de setembro de 2013].

Bacelar, Jorge (1998) “Linguagem da visão”, http://www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar_linguagem.pdf [11 de setembro de 2013].

Baptista, Íria e Abreu, Karen (s.d.) “Fotografia na Imprensa: a Mensagem Visual Publicizada”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/baptista-iria-abreu-karen-fotografia-na-imprensa.pdf> [11 de setembro de 2013].

Barcelos, Janaina (2009) *Fotojornalismo: Dor e Sofrimento – Estudo de caso do World Press Photo of the Year 1955-2008*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/13377> [11 de setembro de 2013].

Barthes, Roland (1984) *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, http://www.4shared.com/office/l6N59jFW/A_camara_clara_-_Roland_Barthe.htm [30 de outubro de 2013].

Cardoso, Lourenço (2009) *Observando fotografias, enxergando discursos: Narrativas fotográficas sobre a cidade de Pirenópolis*. Universidade de Brasília, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cardoso-lourenco-observando-fotografias-enxergando-discursos.pdf> [11 de setembro de 2013].

Cordeiro, Ricardo (2006) “Fotografia publicitária e fotografia jornalística: pontos em comum”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-ricardo-fotografia-publicitaria.pdf> [11 de setembro de 2013].

Creus, Amalia (s.d.) “Olho, máquina e coração. Um estudo sobre as imagens fotográficas e sua relação com a memória e a afetividade”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/creus-amalia-olho-maquina.pdf> [11 de setembro de 2013].

Diniz, Livia e Veiga, Adriana (s.d.) “Formas de ver: A Imagem Fotográfica como Construção Social e Cultural”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-diniz-fotografia.pdf> [11 de setembro de 2013].

França, Lennon (2009) *Fotojornalismo: a cobertura da campanha eleitoral para a presidência dos Estados Unidos da América (2008)*. Faculdade de Letras da universidade de Coimbra, <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/14211> [11 de setembro de 2013].

Joly, Martine (1994) *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Ed. 70, 2007, <http://flankus.files.wordpress.com/2009/12/introducao-a-analise-da-imagem-martine-joly.pdf> [4 de novembro de 2013].

Junior, Walter (s.d.) “A identidade visual e o fotojornalismo atingem novos patamares com a introdução de sistemas modulares e da digitalização do processo de produção em

um jornal diário”, <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0505-1.pdf> [5 de dezembro de 2013].

Lima, Osvaldo (s.d.) “Câmara Clara, um diálogo com Barthes”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/lima-osvaldo-santos-camara-clara-um-dialogo-com-barthes.pdf> [11 de setembro de 2013].

Lopes, Sofia (s.d.) “Fotografias retocadas: uma questão de ética”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-lopes-fotografia.pdf> [11 de setembro de 2013].

Martins, Célia (s.d.) “A imagem fotográfica como uma forma de comunicação e construção estética: Apontamentos sobre a fotografia vencedora do *World Press Photo* 2010”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/martins-celia-2013-imagem-fotografica-como-uma-forma-de-comunicacao.pdf> [11 de setembro de 2013].

Nogueira, Luís (1999) “Eugene Richards: A Consagração do Tempo Fotográfico. Esboço Analítico”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/nogueira-luis-eugene-richards.pdf> [11 de setembro de 2013].

Oliveira, Rosa (2006). “Capítulo I – Comunicação visual” in Oliveira, Rosa *YP’S: A imagem como reflexo de uma forma de olhar*. Maceió: AL, pp. 11 – 96, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-rosa-imagem-como-reflexo.pdf> [11 de setembro de 2013].

Paraíso, Gustavo (2007) “A Crise da Aura na Fotografia: estudos sobre os desdobramentos do texto de Walter Benjamin, a obra de arte na era de sua reprodutibilidade”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/paraíso-gustavo-crise-na-fotografia.pdf> [11 de setembro de 2013].

Sousa, Jorge (1997) *Fotojornalismo performativo – o serviço de fotonotícia da agência Lusa de informação*. Universidade Fernando Pessoa, <http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo-tese.html> [11 de setembro de 2013].

Sousa, Jorge (1998) *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Porto, Universidade Fernando Pessoa, http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html [11 de setembro de 2013].

Sousa, Jorge (2002) *Fotojornalismo – Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Porto, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf> [11 de setembro de 2013].

Sousa, Jorge (2006) “Esteriotipização e discurso fotojornalístico nos diários portugueses de referência: os casos do Diário de Notícias e Público”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-estereotipizacao-discurso-fotojornalistico.pdf> [11 de setembro de 2013].

Sousa, Jorge (s.d.)¹ “A tolerância dos fotojornalistas portugueses à alteração digital de fotografia jornalísticas”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php?html2=sousa-pedro-jorge-Alteracao-Fotografias.html> [11 de setembro de 2013].

Sousa, Jorge (s.d.)² “As fotografias do início da segunda guerra mundial na imprensa diária portuguesa”, http://www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php?html2=sousa-jorge-pedro-fotografias_II_guerra.html [11 de setembro de 2013].

Sousa, Jorge (s.d.)³ “Estatuto e expressividade da fotografia jornalística: um ensaio”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-estatuto-e-expressividade-da-fotografia.pdf> [11 de setembro de 2013].

Souza, Daniel (s.d.) “Inclusão Digital e Fotografia: Apropriações e utilizações dos equipamentos de captação de imagem”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/souza-daniel-inclusao-digital-e-fotografia.pdf> [11 de setembro de 2013]

Tavares, Frederico e Vaz, Paulo (2005) “Fotografia jornalística e mídia impressa: formas de apresentação”, <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/444/371> [5 de dezembro de 2013].

Vaz, Claudio (2010) “Parte II – A Representação na imprensa” in Claudio Vaz, *Imagens da Lusofonia – A representação fotojornalística dos cidadãos dos países de língua oficial portuguesa durante o primeiro ano após o 25 de Abril*, <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/18157/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O-FINAL-7COPIAS.pdf> [3 de outubro de 2013].

Vianna, Wallace e Campos, Jorge (s.d.) “Fotografia, linguagem, design: Uma breve digressão”, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/vianna-campos-fotografia-linguagem-design-uma-breve-digressao.pdf> [11 de setembro de 2013].

Sites

AFP - Agence France Presse <http://www.afp.com/pt> [12 de fevereiro de 2014].

AP - Associated Press <http://www.ap.org/> [12 de fevereiro de 2014].

Correio da Manhã <http://www.cmjornal.xl.pt/> [3 de outubro de 2013].

Diário de Notícias <http://www.dn.pt/inicio/default.aspx> [3 de outubro de 2013].

Estação Imagem Mora <http://www.estacao-imagem.com> [3 de outubro de 2013].

Expresso <http://expresso.sapo.pt/> [3 de outubro de 2013].

Getty Images <http://www.gettyimages.pt/> [12 de fevereiro de 2014].

Global Imagens <https://globalimagens.pt/pages/inicio.xhtml> [12 de fevereiro de 2014].

Lusa <http://www.lusa.pt> [3 de outubro de 2013].

Olhares <http://olhares.sapo.pt/> [12 de fevereiro de 2014].

Público <http://static.publico.pt/> [3 de outubro de 2013].

Reuters <http://www.reuters.com/> [12 de fevereiro de 2014].

Sol <http://sol.pt/> [3 de outubro de 2013].

VOA – Voice of America <http://www.voanews.com/archive/day-in-photos/latest/3413/3413.html?from=blog> [12 de setembro de 2013].

WPP – World Press Photo <http://www.worldpressphoto.org/> [3 de outubro de 2013].

Anexos

Anexo I - Listagem dos jornais analisados

Listagem dos jornais analisados
Relação: jornal, dia, fotografias (capa e corpo)

	#	JORNAL	DIA ¹	CAPA	CORPO
Ano 2009	1	Sol	24	1	1
	2	Sol	31	1	1
	3	Expresso	24	1	17
	4	Expresso	31	1	4 (Única)
	5	Público	24	1	Não analisável ²
	6	Público	26	1	66 (P2)
	7	Público	27	1 + 1 = 2 ³	6 (Pública)
	8	Público	28	1	1
	9	Público	29	1	3 (P2)
	10	Público	30	Não analisável	1
	11	Público	31	Não analisável	Não analisável
	12	Correio da Manhã	24	1	9
	13	Correio da Manhã	26	1	3
	14	Correio da Manhã	27	1	9
	15	Correio da Manhã	28	1	5
	16	Correio da Manhã	29	1	4
	17	Correio da Manhã	30	1	1
	18	Correio da Manhã	31	1	2

Ano 2011	19	Sol	23	1	1
	20	Sol	30	1	5
	21	Expresso	23	1	11 (Única)
	22	Expresso	30	Não analisável	Não analisável
	23	Público	24	1	1
	24	Público	26	1	6
	25	Público	27	1	4
	26	Público	28	1	9
	27	Público	29	1	3
	28	Público	30	1	66
	29	Público	31	1	26
	30	Correio da Manhã	24	1	2
	31	Correio da Manhã	26	1	8
	32	Correio da Manhã	27	1	2
	33	Correio da Manhã	28	1	3
	34	Correio da Manhã	29	1	7

	35	Correio da Manhã	30	1	1
	36	Correio da Manhã	31	1	7

Ano 2013	37	Sol	20	1	1
	38	Sol	27	1	1
	39	Expresso	21	1	4 (Revista)
	40	Expresso	28	Não analisável	Não analisável
	41	Público	24	1	1
	42	Público	26	1	2
	43	Público	27	1	1
	44	Público	28	1	3
	45	Público	29	1	7
	46	Público	30	1	4
	47	Público	31	1	1
	48	Correio da Manhã	24	1	15
	49	Correio da Manhã	26	1	8
	50	Correio da Manhã	27	1	5
	51	Correio da Manhã	28	1	4
	52	Correio da Manhã	29	1	3
53	Correio da Manhã	30	1	17	
54	Correio da Manhã	31	1	5	

¹ - O dia diz sempre respeito ao mês de dezembro.

² - Estas edições, apesar de integrarem o intervalo de tempo da nossa análise, não foram estudadas uma vez que a imagem nelas observadas não cumpre o requisito de análise: ser uma fotografia. Estamos, pois, perante ilustrações/desenhos, *cartoons*, bandas desenhadas ou texto.

³ - Este "1+1=2" é referente a uma fotografia de capa do jornal mais uma fotografia de capa da revista, o que resulta em duas fotografias de capa, uma vez que a fotografia de capa do jornal remete para a revista, sendo o tema capa da mesma.

Anexo II - *Corpus* do trabalho: fotografias (CD)

Anexo III – Grelha de análise das fotografias

Nome do jornal/revista edição nº dia do mês e ano			
		CAPA	CORPO
Identificação	Foto nº		Foto nº
	Nº de fotos por página		Localização
	Manchete		Secção
	Relação foto		Nº de fotos por página
	Página de desenvolvimento		Género peça
			Título
Aspetos estéticos/técnicos	Dimensão		Dimensão
	Cor		Cor
	Autor		Autor
	Fonte		Fonte
	Tema		Tema
	Geografia		Geografia
	Tempo foto		Tempo foto
	Legenda		Legenda
	Género		Género
	Foco		Foco
	Composição		Composição
	Plano		Plano
	Ângulo		Ângulo
Observações		Observações	

Anexo IV – Notas explicativas da grelha de análise das fotografias

Notas explicativas das variáveis das tabelas de análise

- **Número de fotos na página** - o número de entradas corresponde ao número total de fotografias por jornal e/ou ano (capa e corpo).
- **Relação da foto com a manchete** – o número de entradas diz apenas respeito às capas por jornal e/ou por ano.
- **Página de desenvolvimento/ localização** – o número de entradas pode ser superior ao número total de fotografias por ano/jornal, uma vez que as páginas de desenvolvimento podem pertencer a vários intervalos (2-10; 11-20; 21-30; 31-40; 41-50; última página, outra situação).
- **Género da peça** – o número é referente apenas às fotografias do corpo do jornal, pois só nessas podemos analisar qual o tipo da peça jornalística a que a fotografia está associada. Também é possível analisar esta variável em algumas fotografias de capa mas como não o podemos fazer na totalidade das mesmas, optamos por não analisar esta variável nas fotografias de capa.
- **Secção do jornal** - o número é referente apenas às fotografias do corpo do jornal, pois só nessas podemos analisar qual o tipo da peça jornalística a que a fotografia está associada. Também é possível analisar esta variável em algumas fotografias de capa mas como não o podemos fazer na totalidade das mesmas, optamos por não analisar esta variável nas fotografias de capa.
 - Nesta variável, à frente de cada uma das opções de resposta, encontramos uma letra maiúscula entre parênteses que indica a jornal, assim:
 - S – Sol
 - E – Expresso
 - P – Público
 - CM – Correio da Manhã
- **Dimensão** - o número de entradas pode ser superior ao número total de fotografias por ano/jornal, uma vez que uma fotografia pode ocupar duas páginas ou parte das mesmas.

- **Cor** - o número de entradas corresponde ao número total de fotografias por jornal e/ou ano (capa e corpo).
- **Autor** - o número de entradas corresponde ao número total de fotografias por jornal e/ou ano (capa e corpo).
- **Fonte** - o número de entradas corresponde ao número total de fotografias por jornal e/ou ano (capa e corpo).
- **Tema** - o número de entradas corresponde ao número total de fotografias por jornal e/ou ano (capa e corpo). No entanto, verificam-se algumas exceções, sendo o número de entradas inferior ao número total de fotos devido a algumas fotomontagens que não nos permitem definir um tema.
- **Geografia** - o número de entradas corresponde ao número total de fotografias por jornal e/ou ano (capa e corpo). No entanto, verificam-se algumas exceções, sendo o número de entradas inferior ao número total de fotos devido a algumas fotomontagens que não nos permitem definir a geografia da fotografia (mesmo com a categoria “não identificado”).
- **Tempo da foto** - o número de entradas corresponde ao número total de fotografias por jornal e/ou ano (capa e corpo).
- **Legenda da fotografia** - o número de entradas corresponde ao número total de fotografias por jornal e/ou ano (capa e corpo).
- **Género** – o número de entradas é igual ou inferior ao número total de fotografias por ano/jornal. Quando o número de entradas é inferior ao número total de fotografias estamos perante um desvio¹, que varia consoante o ano/jornal.
- **Foco** - o número de entradas é igual ou inferior ao número total de fotografias por ano/jornal. Quando o número de entradas é inferior ao número total de fotografias estamos perante um desvio.
- **Composição** - o número de entradas é igual ou inferior ao número total de fotografias por ano/jornal. Quando o número de entradas é inferior ao número total de fotografias estamos perante um desvio.

- **Plano** - o número de entradas é igual ou inferior ao número total de fotografias por ano/jornal. Quando o número de entradas é inferior ao número total de fotografias estamos perante um desvio.
- **Ângulo** - o número de entradas é igual ou inferior ao número total de fotografias por ano/jornal. Quando o número de entradas é inferior ao número total de fotografias estamos perante um desvio.
- **Observações** – o número de entradas nesta última variável não tem um resultado esperado ou espetável, uma vez que nem todas as fotografias analisadas foram merecedoras de uma observação ou porque algumas fotografias, devido a características específicas, foram alvo de várias observações.

¹ - O desvio é o resultado da diferença entre o número total de fotografias por ano /jornal e o somatório das “fotos cedidas” com as “falsa fotos”. Nalguns casos, pode ser agravado pelo campo/categoria “fotomontagem” respeitante à categoria “Género fotojornalístico”.

Anexo V.I – Questionário a fotojornalistas dos jornais

Questionário

Fotojornalismo na Imprensa Portuguesa

1. Quantos fotojornalistas emprega o jornal? E jornalistas?
2. É necessária formação de base específica para os fotojornalistas? E para os jornalistas, qual a formação necessária?
3. Através de que processo/ procedimento um fotojornalista é designado para cobrir determinado acontecimento/matéria?
4. Qual a preparação do fotojornalista antes de fotografar?
5. Como se escolhe a fotografia a publicar? Quem toma a decisão final?
6. Em que moldes são feitos os acordos/parcerias/contratos com agências noticiosas, como a Reuters, AFP, AP e Lusa? E com os fotojornalistas *freelancers*?
7. Quando o autor de uma fotografia não está identificado, a quem cabe a responsabilidade pela fotografia?
8. Qual o critério para identificar autor e fonte numas fotografias e noutras não?
9. Qual a legitimidade/legalidade para usar fotografias tiradas por terceiros, por exemplo por famílias dos intervenientes, ou usar fotografias que circulam publicamente, por exemplo nas redes sociais?
10. Os jornalistas, no decorrer do seu trabalho de campo, também fazem fotografias?

Anexo V.II – Questionário a fotojornalistas *freelancers*

Questionário

Fotojornalismo na Imprensa Portuguesa

1. Qual a sua definição para fotojornalismo?
2. É *freelancer* por opção ou por outra condicionante?
3. Como caracteriza a atividade de um *freelancer*?
4. Quais as principais características que a diferenciam de um fotojornalista de agência/jornal?
5. Já trabalhou em algum jornal ou agência? Qual/quais?
6. De modo geral, como se processa a atividade, o dia-a-dia, de um fotojornalista *freelancer*?
7. De que forma é que trabalhar por conta própria ou vinculado a um meio de comunicação social influencia o trabalho desenvolvido?
8. Quais as principais vantagens de fazer trabalhos independentes? E as desvantagens?
9. Como encara, avalia, o panorama atual do fotojornalismo português tendo em conta não só as condições de trabalho mas, sobretudo, as fotografias veiculadas pela imprensa generalista portuguesa?
10. Se tivesse de eleger a sua melhor fotografia, apenas uma, qual seria? E porquê?

Anexo VI – Grelha resumo da análise por anos

Grelha resumo de análise: anos 2009, 2011 e 2013

		2009	2011	2013	Total		
Identificação da foto	Número de fotos na página					428	total
	1	23	16	16	55		
	2	14	33	17	64		
	3	35	44	7	86		
	4	25	31	15	71		
	5	25	23	9	57		
	Mais	28	32	35	95		
	Relação da foto com manchete					51	capas
	Sim	4	1	1	6		
	Não	13	16	16	45		
	Pg. Desenvolvimento/ localização					434	total +
	2-10	36	62	85	183		
	11-20	15	59	7	81		
	21-30	15	6	2	23		
	31-40	2	0	2	4		
	41-50	5	14	0	19		
	Última	0	2	0	2		
	Outra	78	39	5	122		
	Género da peça					377	corpo
	Análise	0	5	0	5		
	Balanço	0	66	12	78		
	Balanço em fotos	66	26	0	92		
	Entrevista	9	3	2	14		
	Fotorreportagem	0	0	0	0		
	Notícia	35	53	62	150		
	Opinião	0	0	2	2		
	Perfil	0	3	0	3		
Reportagem	23	6	4	33			
Secção do jornal					377	corpo	
Economia (S)	0	0	1	1			
Foco (S)	0	0	1	1			
Mundo Real (S)	0	5	0	5			
Política e Sociedadade (S)	2	0	0	2			
Última página (S)	0	1	0	1			
Acontecimento internacional (E)	4	3	0	7			

	Acontecimento nacional (E)	4	2	0	6	428 total		
	Arquitetura (E - Revista Única)	0	0	4	4			
	Figura internacional (E)	4	3	0	7			
	Figura nacional (E)	5	3	0	8			
	Entrevista (E - Revista Única)	4	0	0	4			
	Destaque (P)	1	85	15	101			
	Economia (P)	0	0	2	2			
	Mundo (P)	1	4	1	6			
	P2 (P)	69	26	0	95			
	Portugal (P)	0	0	1	1			
	Revista Pública (P)	6	0	0	6			
	Atualidade (CM)	25	15	57	97			
	Desporto (CM)	1	0	0	1			
	Política (CM)	1	0	0	1			
	Portugal (CM)	2	2	0				
	Sociedade (CM)	0	2	0	2			
	Vidas (CM)	4	11	0	15			
	Aspetos estéticos/técnicos	Dimensão (espaço página)					428 total	
		Duas páginas	2	4	0			6
Página toda		4	2	1	7			
Página		7	2	1	10			
1/2		27	28	24	79			
1/3		17	20	8	45			
1/4		10	17	7	34			
1/6		12	7	4	23			
1/8		26	16	9	51			
Mais pequena		45	83	45	173			
Cor					428 total			
Sim		146	174	89		409		
Não		4	5	10		19		
Autor					428 total			
Sim		116	98	47		261		
Não		31	79	48		158		
Direitos Reservados					9			
Fonte					428 total			
AFP		11	13	2		26		
AP	2	2	0	4				
EPA	0	1	0	1				
Lusa	9	2	9	20				
Reuters	47	18	2	67				
Outra	1	2	8	11				

	Não identificada	80	141	78	299
Tema					
Acidente	5	4	4	4	13
Ambiente	2	0	0	0	2
Arqueologia	4	0	0	0	4
Arquitetura	0	2	5	5	7
Arte	0	2	0	0	2
Atrocidade	2	1	0	0	3
Austeridade	0	1	4	4	5
Banca/Economia	0	4	5	5	9
Catástrofe natural	14	1	0	0	15
Cinema	0	1	0	0	1
Clima	6	0	0	0	6
Conflitos	4	8	3	3	15
Crime/ Irregularidades	5	20	0	0	25
Crise	11	12	2	2	25
Culto	4	0	0	0	4
Desemprego	1	0	0	0	1
Desporto	12	6	29	29	47
Determinação	1	0	0	0	1
Educação	0	10	0	0	10
Emigração	1	0	3	3	4
Empresas	1	0	0	0	1
Escândalo	1	2	0	0	3
Família	6	0	2	2	8
Festividades	1	0	0	0	1
Figura pública	12	14	0	0	26
Forças Armadas	0	1	0	0	1
Investigação	1	0	1	1	2
Justiça	8	0	1	1	9
Literatura	1	1	0	0	2
Media	4	4	0	0	8
Morte	6	25	16	16	47
Música	0	1	2	2	3
Obras	0	2	1	1	3
Património	0	2	0	0	2
Perigo	0	1	0	0	1
Pobreza	0	1	1	1	2
Política internacional	8	12	0	0	20
Política nacional	8	8	0	0	16
Portugal	0	5	1	1	6

426
desvio

Quotidiano	5	0	0	5	428 total
Relações internacionais	1	0	0	1	
Religião	5	1	0	6	
Revolta social	1	5	1	7	
Saúde	1	1	0	2	
Segurança	0	2	0	2	
Sociedade	2	0	1	3	
Solidariedade	0	3	0	3	
Sucesso	1	7	0	8	
Terrorismo	1	1	0	2	
Turismo	1	1	0	2	
Não identificado	3	5	17	25	
Geografia					428 total
África	3	1	1	5	
América Latina	2	1	0	3	
América do Norte	5	2	0	7	
Ásia – Extremo Oriente	15	6	0	21	
Ásia – Médio Oriente	9	16	0	25	
Ásia – Próximo Oriente	0	0	0	0	
Europa	63	46	52	161	
Não identificado	53	107	46	206	
Tempo da foto					428 total
Arquivo	89	107	36	232	
Atual	52	43	44	139	
Não identificado	9	29	19	57	
Legenda					428 total
Citação	5	5	2	12	
Contextual	26	10	3	39	
Descritiva	1	0	11	12	
Explicativa	29	14	7	50	
Identificativa	1	9	22	32	
Informativa	48	45	32	125	
Sugestiva	13	12	1	26	
Sem legenda	27	84	21	132	
Género fotojornalístico					392 desvio
Desporto – Ação desportiva	1	1	14	16	
Desporto – Feature desporto	0	0	2	2	
Feature de animais	0	0	0	0	
Feature interesse humano	19	13	0	32	
Feature interesse pictográfico	13	4	1	18	
Foto notícia – General News	36	82	35	153	

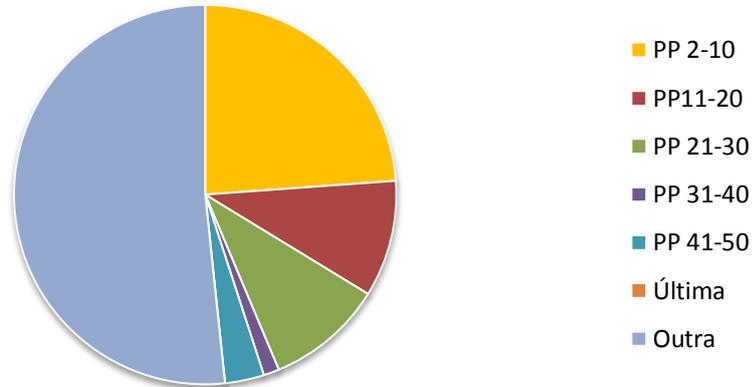
Foto notícia – Spot News	49	27	4	80	
Foto documental	2	0	0	2	
Fotografia de Paisagem natural	4	6	0	10	
Fotografia de Paisagem urbana	1	2	0	3	
Fotomontagem	1	6	1	8	
Hist. Fotos – Foto ensaio	0	0	0	0	
Hist. Fotos – Fotorreportagem	1	0	0	1	
Ilustração fotográfica	4	5	6	15	
Retrato – Mug Shot	6	27	4	37	
Retrato – Retrato ambiente	8	2	5	15	
Foco					387 desvio
Ângulo	1	0	0	1	
Choque visual	3	0	0	3	
Contraste cromático	29	30	21	80	
Contraste luz-sombra	8	13	7	28	
Contraste nítido-desfoque	5	5	7	17	
Espaço entre objeto-observador	1	0	0	1	
Incongruência	22	21	6	49	
Intensidade estímulos	14	9	9	32	
Isolamento	6	2	0	8	
Objeto/pessoa fotografada	51	89	22	162	
Reflexo	0	1	0	1	
Repetição	5	0	0	5	
Composição					390 desvio
Assimétrica	64	53	29	146	
Motivo ao centro	55	113	33	201	
Regra dos terços	26	7	10	43	
Plano					390 desvio
Geral	13	7	4	24	
Conjunto	71	36	18	125	
Médio	19	42	28	89	
Americano	21	12	13	46	
Próximo	14	44	9	67	
Grande	6	31	0	37	
Pormenor	1	1	0	2	
Ângulo					390 desvio
Contrapicado	6	7	1	14	
Normal	116	154	61	331	
Picado	23	12	10	45	
Observações					331 obs
Desfoque	5	3	1	9	

"Falsa foto"	2	5	10	17
"Foto cedida"	2	1	18	21
Foto já usada	6	1	5	12
Iluminação	2	0	0	2
Legenda	2	1	0	3
Linhas	8	2	0	10
Mancha	5	4	0	9
Movimento	5	1	2	8
Padrão	4	0	0	4
PC – Esteticismo	2	0	0	2
PC – Fotogenia	4	0	0	4
PC – Objetos	5	2	0	7
PC - Pose	3	0	0	3
PC – Sintaxe: conjunto fotos	15	49	27	91
PC – Sintaxe: fotomontagem	0	4	0	4
PC – Sintaxe: justapostas	12	11	15	38
PC – Truncagem	8	31	13	52
Perspetiva/ ângulo	6	0	0	6
Profundidade de campo	6	0	2	8
R. espaço-tempo: futuro	1	0	0	1
R. espaço-tempo: passado	2	0	0	2
R. espaço-tempo: psicológico	0	0	0	0
Relação figura fundo	7	2	2	11
Reflexo	0	1	1	2
Semelhança/contraste	4	0	0	4
Texturas	1	0	0	1

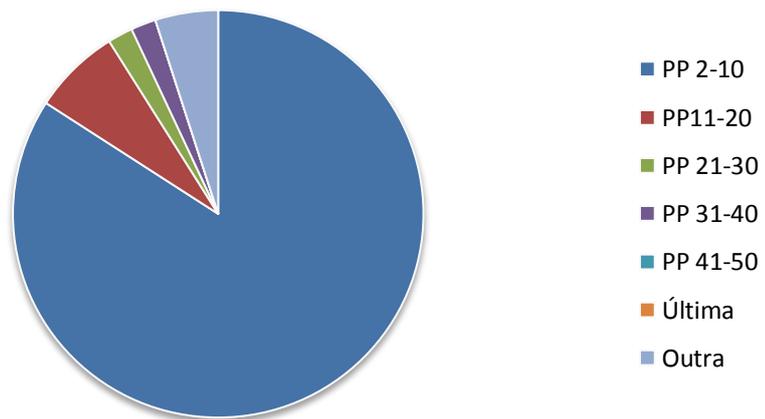
Número total de fotografias	150	179	99	428
-----------------------------	------------	------------	-----------	------------

Anexo VII – Gráficos

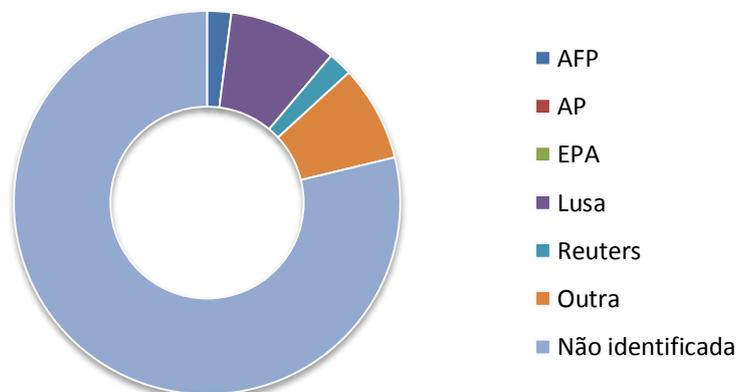
Anexo 7.1 - Gráfico página de desenvolvimento (2009)



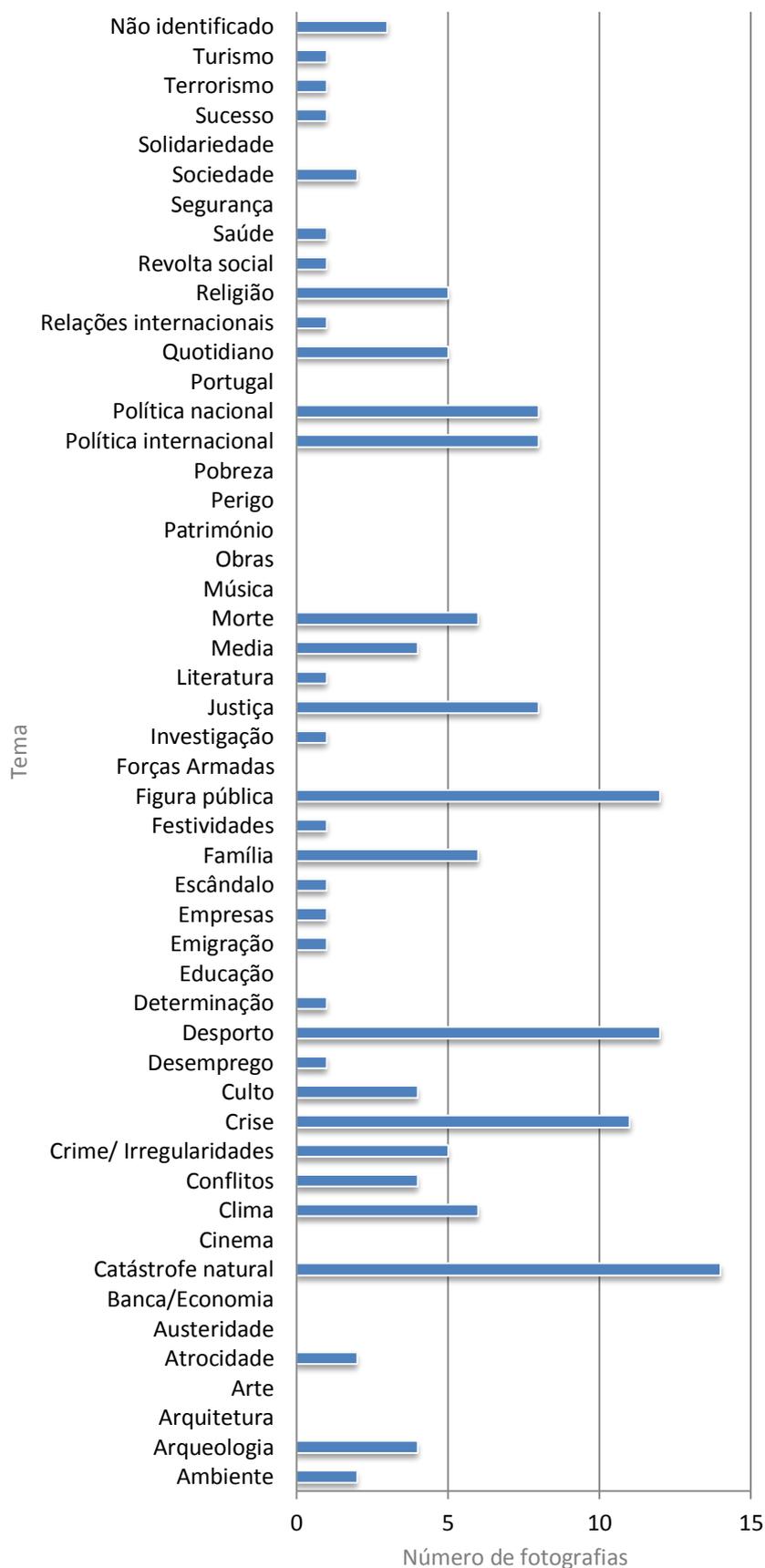
Anexo 7.2 - Gráfico página de desenvolvimento (2013)



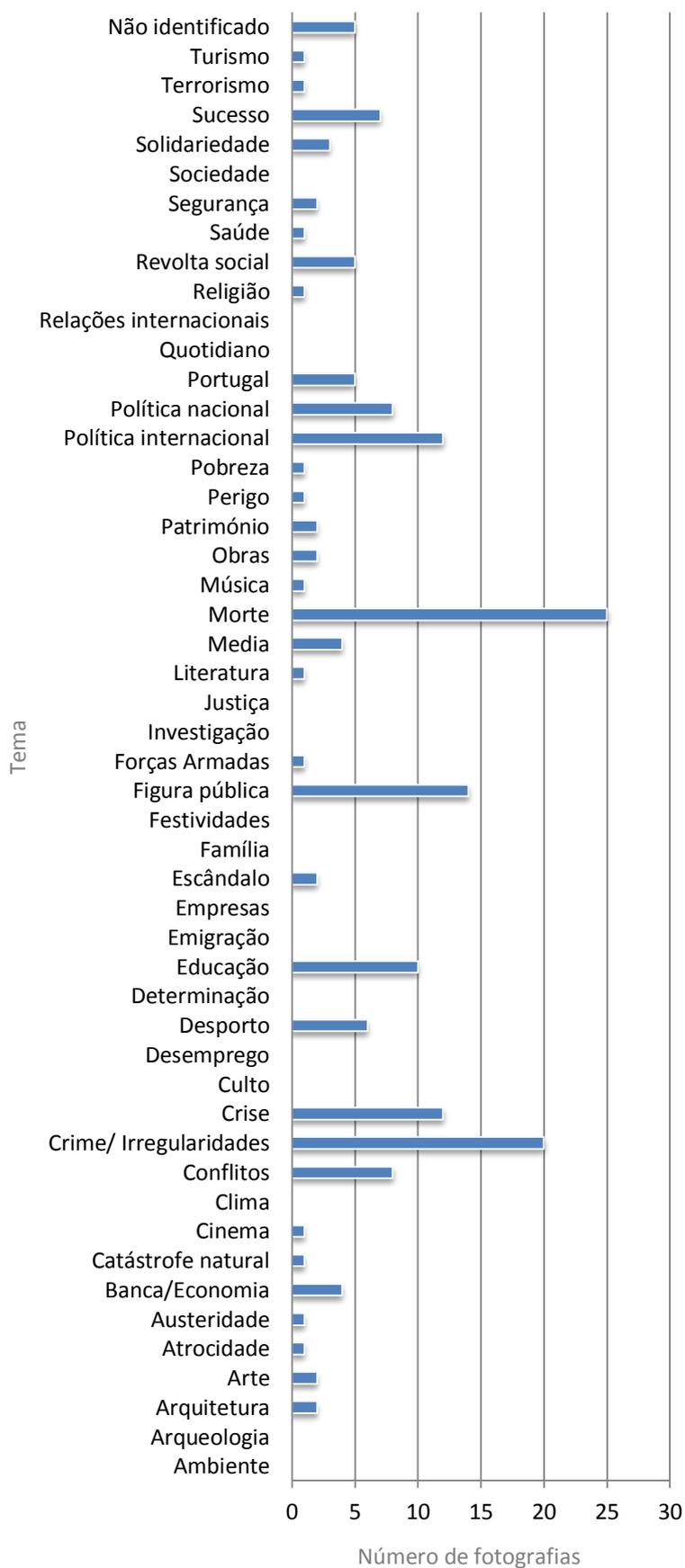
Anexo 7.3 - Gráfico fonte da fotografia (2013)



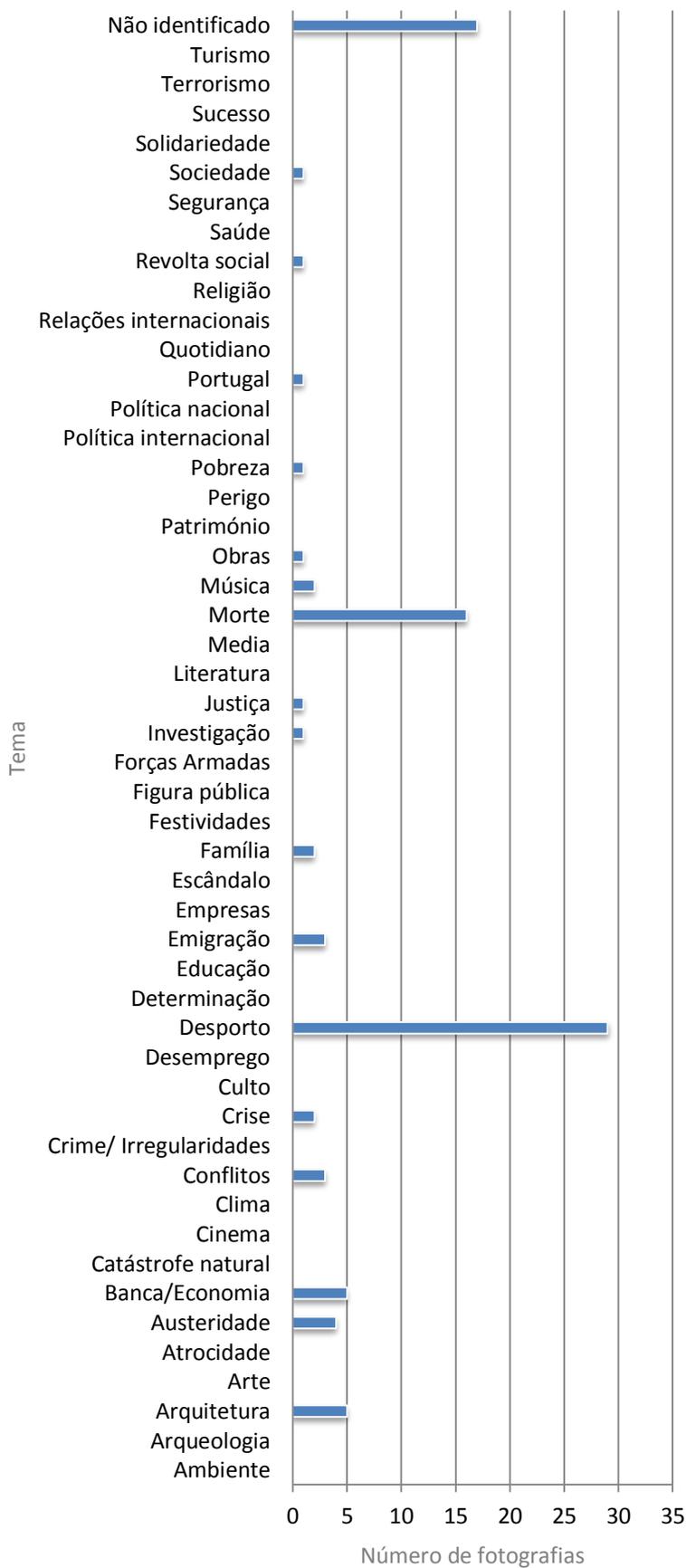
Anexo 7.4 - Gráfico tema da fotografia (2009)



Anexo 7.5 - Gráfico tema fotografia (2011)



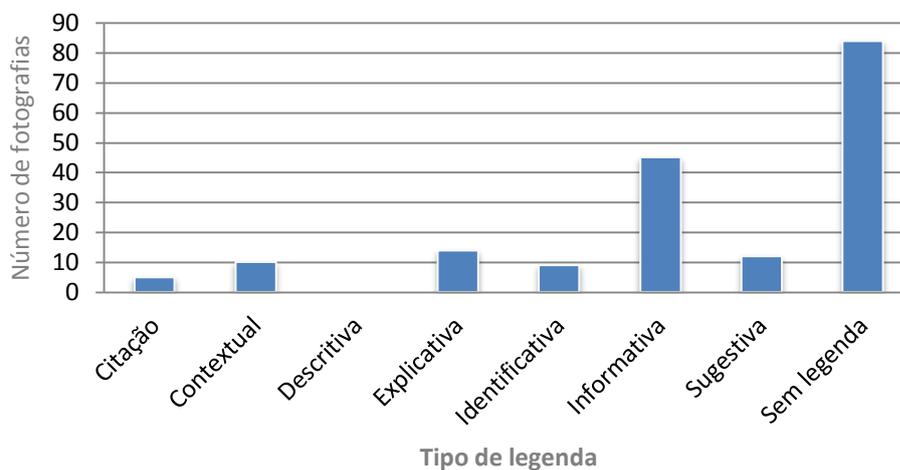
Anexo 7.6 - Gráfico tema da fotografia (2013)



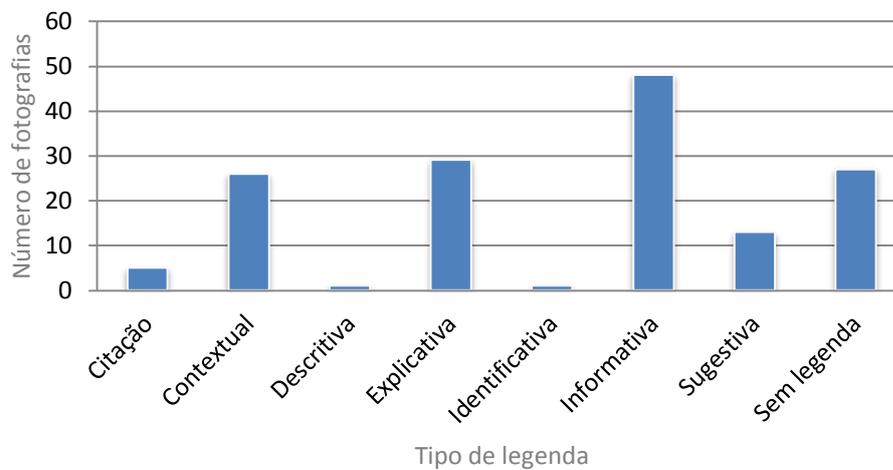
Anexo 7.7 - Gráfico tempo da fotografia (2013)



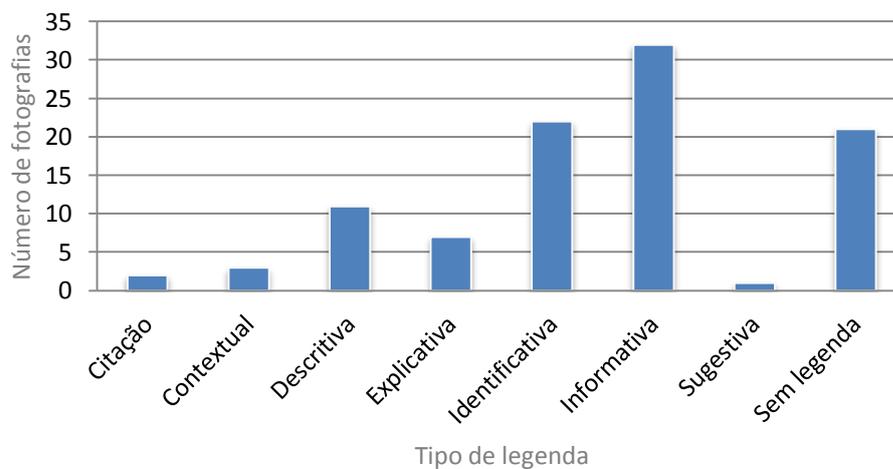
Anexo 7.8 - Gráfico legenda da fotografia (2011)



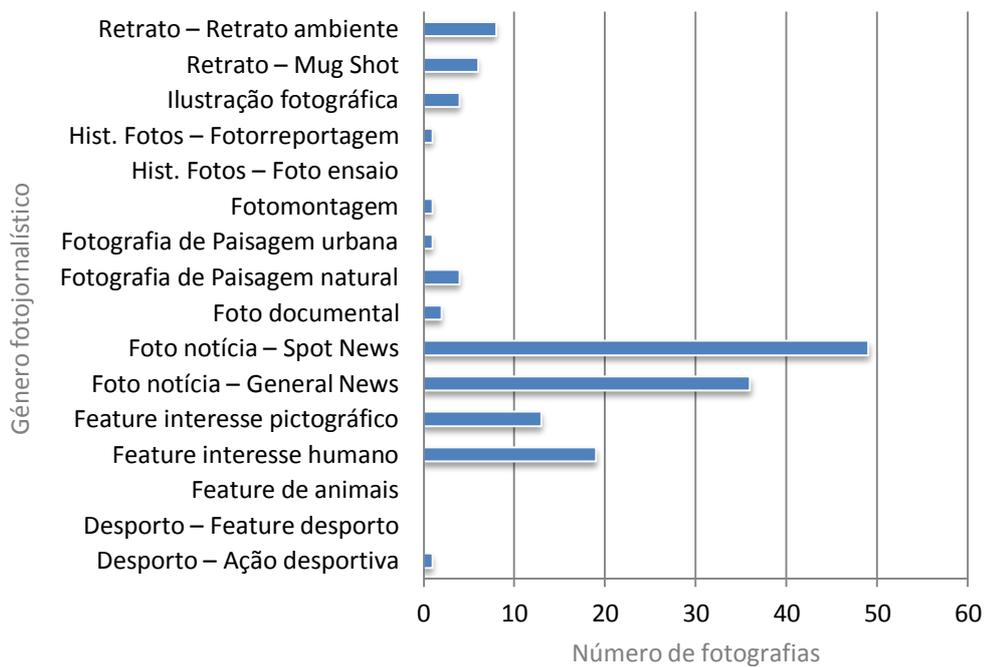
Anexo 7.9 - Gráfico legenda da fotografia (2009)



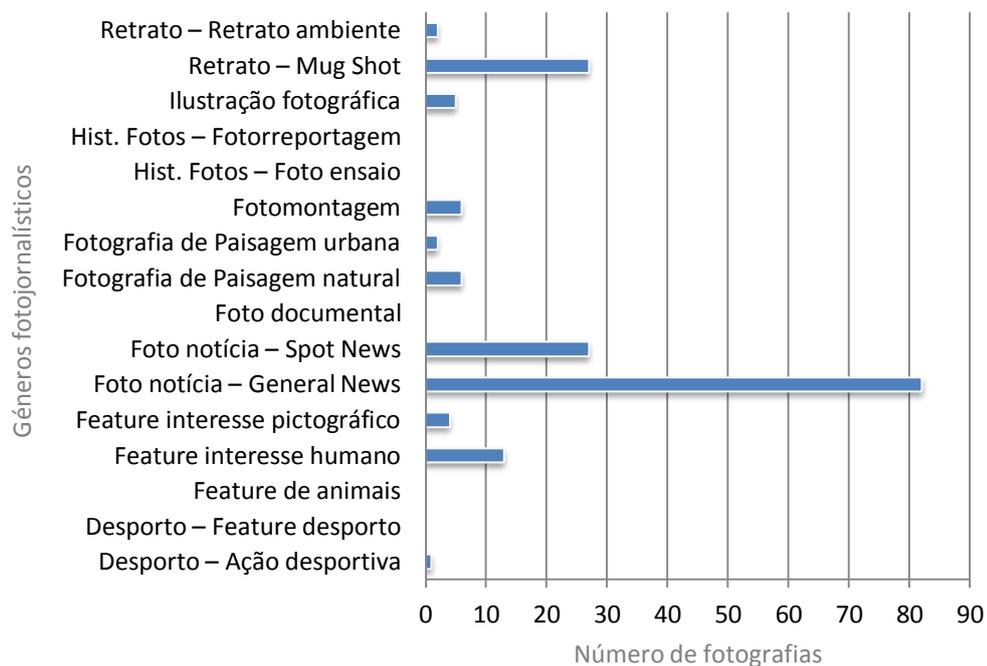
Anexo 7.10 - Gráfico legenda da fotografia (2013)



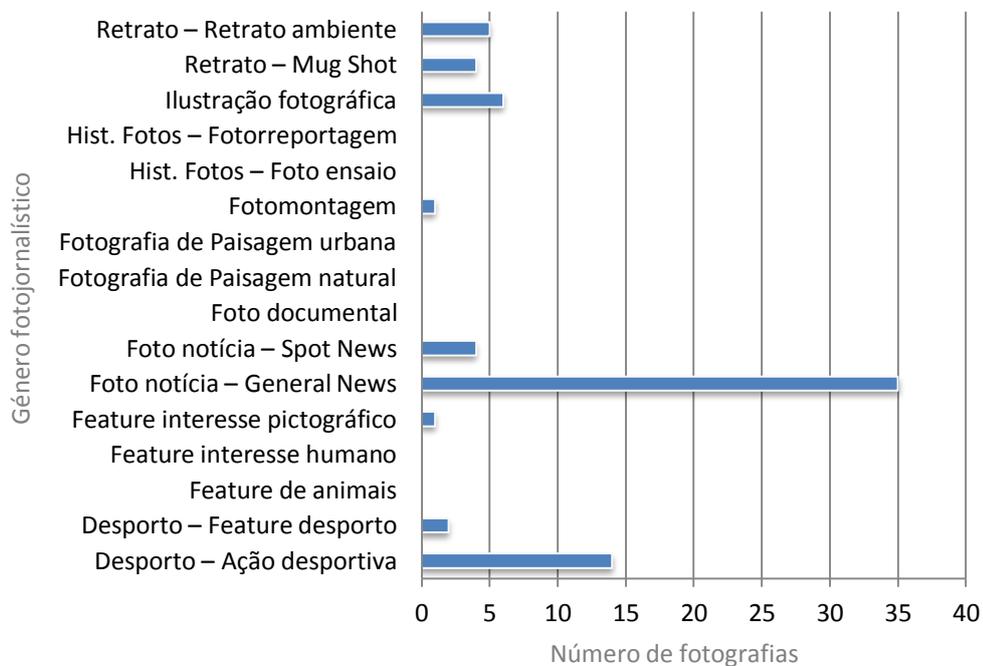
Anexo 7.11 - Gráfico género fotojornalístico (2009)



Anexo 7.12 - Gráfico género fotoperiodístico (2011)



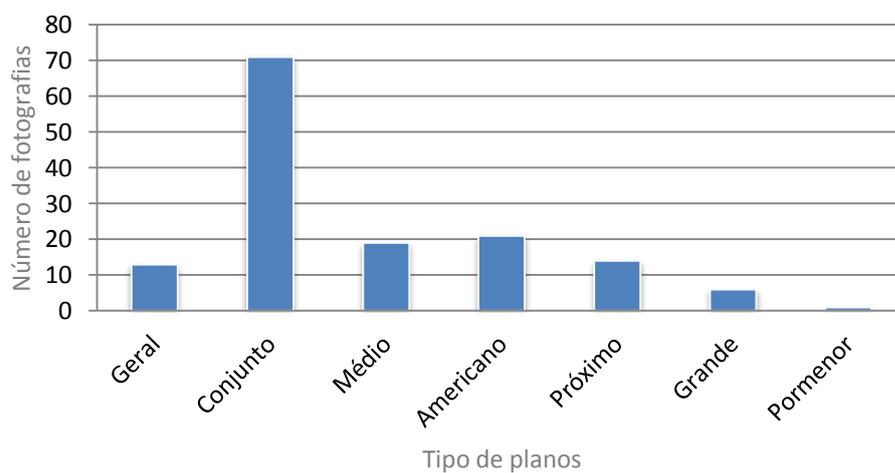
Anexo 7.13 - Gráfico género fotoperiodístico (2013)



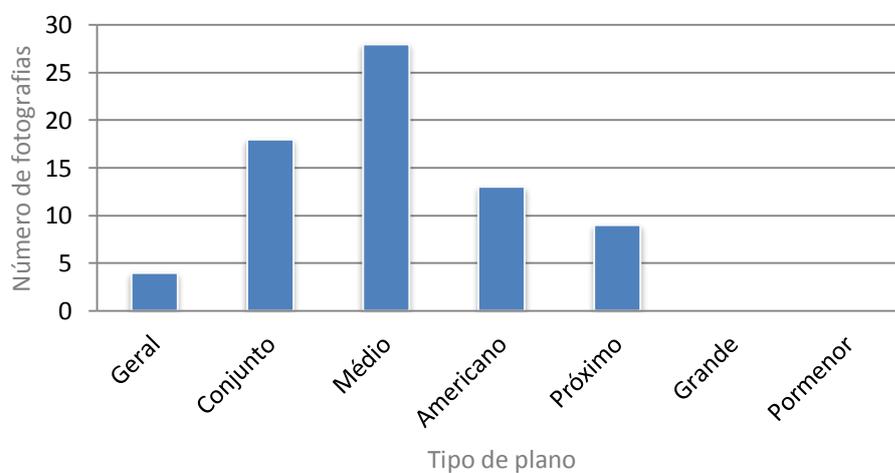
Anexo 7.14 - Gráfico composição da fotografia (2009)



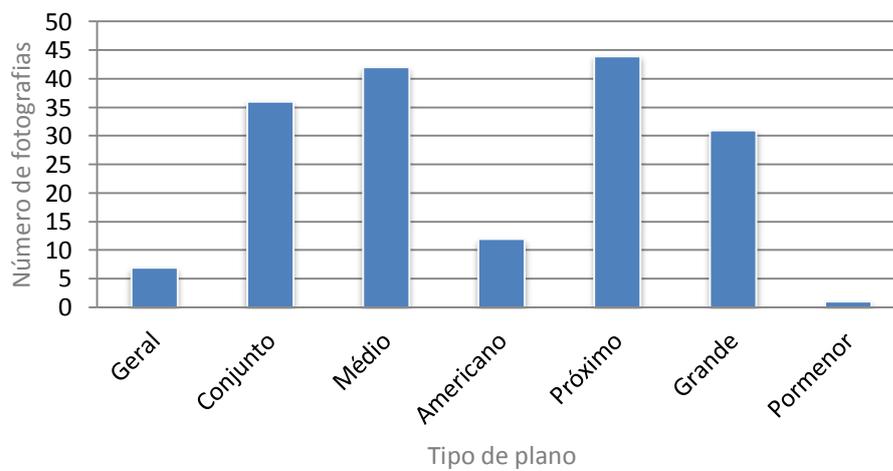
Anexo 7.15 - Gráfico plano da fotografia (2009)



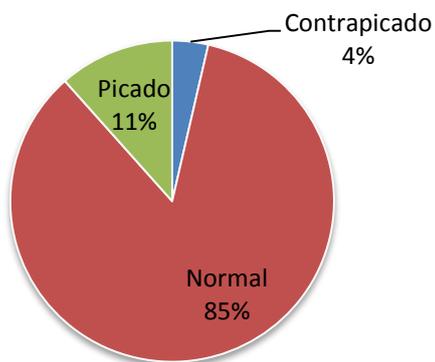
Anexo 7.16 - Gráfico plano da fotografia (2013)



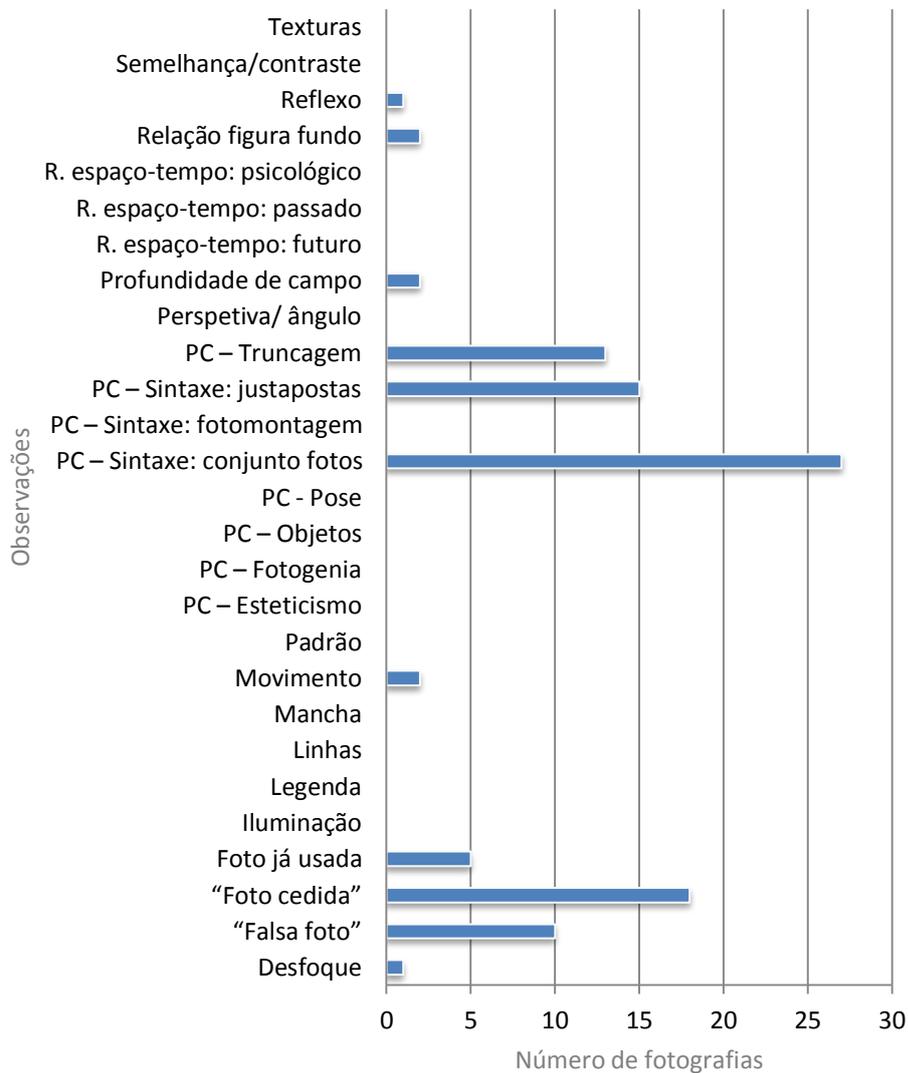
Anexo 7.17 - Gráfico plano da fotografia (2011)



Anexo 7.18 - Gráfico ângulo da fotografia



Anexo 7.19 - Observações (2013)



Anexo VIII – Grelha resumo da análise por jornais

Grelha resumo de análise: Sol (S), Expresso (E), Público (P) e Correio da Manhã (CM)

		S	E	P	CM		
Identificação da foto	Número de fotos na página					428	total
	1	2	19	34	0		
	2	4	4	48	8		
	3	5	4	56	21		
	4	1	10	33	27		
	5	3	3	33	18		
	Mais	1	0	27	67		
	Relação da foto com manchete					51	capas
	Sim	2	0	4	0		
	Não	4	4	16	21		
	Pg. desenvolvimento/ localização					434	total +
	2-10	6	0	64	113		
	11-20	0	9	66	6		
	21-30	6	9	6	2		
	31-40	2	0	0	2		
	41-50	0	0	0	19		
	Última	2	0	0	0		
	Outra	0	22	100	0		
	Género da peça					377	corpo
	Análise	0	5	0	0		
	Balanço	0	0	78	0		
	Balanço em fotos	0	0	92	0		
	Entrevista	2	7	5	0		
	Fotorreportagem	0	0	0	0		
	Notícia	8	0	22	120		
	Opinião	0	0	2	0		
	Perfil	0	3	0	0		
Reportagem	0	21	12	0			
Secção do jornal					377	corpo	
Economia (S)	1	-	-	-			
Foco (S)	1	-	-	-			
Mundo Real (S)	5	-	-	-			
Política e Sociedade (S)	2	-	-	-			
Última página (S)	1	-	-	-			
Acontecimento internacional (E)	-	7	-	-			

	Acontecimento nacional (E)	-	6	-	-	428 total
	Arquitetura (E - Revista Única)	-	4	-	-	
	Figura internacional (E)	-	7	-	-	
	Figura nacional (E)	-	8	-	-	
	Entrevista (E - Revista Única)	-	4	-	-	
	Destaque (P)	-	-	101	-	
	Economia (P)	-	-	2	-	
	Mundo (P)	-	-	6	-	
	P2 (P)	-	-	95	-	
	Portugal (P)	-	-	1	-	
	Revista Pública (P)	-	-	6	-	
	Atualidade (CM)	-	-	-	97	
	Desporto (CM)	-	-	-	1	
	Política (CM)	-	-	-	1	
	Portugal (CM)	-	-	-	4	
	Sociedade (CM)	-	-	-	2	
	Vidas (CM)	-	-	-	15	
Aspetos estéticos/técnicos	Dimensão (espaço página)					428 total
	Duas páginas	0	5	1	0	
	Página toda	0	5	2	0	
	Página	0	3	5	2	
	1/2	2	8	56	13	
	1/3	0	0	26	19	
	1/4	2	2	17	13	
	1/6	2	2	12	7	
	1/8	4	2	29	16	
	Mais pequena	6	13	83	71	
	Cor					428 total
	Sim	16	38	219	136	
	Não	0	2	12	5	
	Autor					428 total
	Sim	4	20	156	81	
	Não	12	20	71	55	
	Direitos Reservados	0	0	4	5	
	Fonte					428 total
	AFP	0	0	26	0	
	AP	0	4	0	0	
	EPA	0	0	0	1	
	Lusa	2	1	0	17	
Reuters	0	2	64	1		
Outra	0	0	2	9		

	Não identificada	14	33	139	113	
Tema						426 desvio
Acidente	0	0	2	12		
Ambiente	0	1	1	0		
Arqueologia	0	0	4	0		
Arquitetura	0	5	2	0		
Arte	0	0	2	0		
Atrocidade	0	0	3	0		
Austeridade	1	0	4	0		
Banca/Economia	2	0	7	0		
Catástrofe natural	0	0	5	10		
Cinema	0	0	1	0		
Clima	0	0	1	5		
Conflitos	0	0	15	0		
Crime/ Irregularidades	0	0	8	17		
Crise	1	6	18	0		
Culto	0	0	4	0		
Desemprego	0	1	0	0		
Desporto	0	7	9	31		
Determinação	0	0	1	0		
Educação	0	0	10	0		
Emigração	0	0	4	0		
Empresas	0	1	0	0		
Escândalo	0	1	2	0		
Família	0	0	8	0		
Festividades	0	0	1	0		
Figura pública	0	1	9	16		
Forças Armadas	0	0	1	0		
Investigação	0	0	0	2		
Justiça	0	1	6	2		
Literatura	0	0	2	0		
Media	2	2	2	2		
Morte	0	0	33	14		
Música	0	0	3	0		
Obras	0	0	3	0		
Património	1	0	1	0		
Perigo	0	0	1	0		
Pobreza	0	0	2	0		
Política internacional	0	3	17	0		
Política nacional	4	2	10	0		
Portugal	5	0	1	0		

Quotidiano	0	0	5	0	428
Relações internacionais	0	0	1	0	
Religião	0	1	1	4	
Revolta social	0	3	4	0	
Saúde	0	1	1	0	
Segurança	0	0	0	2	
Sociedade	0	0	3	0	
Solidariedade	0	0	0	3	
Sucesso	0	3	5	0	
Terrorismo	0	0	2	0	
Turismo	0	0	2	0	
Não identificado	0	1	3	21	
Geografia					428
África	0	0	5	0	
América Latina	0	1	2	0	
América do Norte	0	0	7	0	
Ásia – Extremo Oriente	0	1	20	0	
Ásia – Médio Oriente	0	3	15	7	
Ásia – Próximo Oriente	0	0	0	0	
Europa	9	17	67	68	
Não identificado	7	18	115	64	
Tempo da foto					428
Arquivo	3	26	172	31	
Atual	1	10	38	90	
Não identificado	12	4	21	20	
Legenda					428
Citação	1	5	4	2	
Contextual	0	5	23	11	
Descritiva	0	0	1	11	
Explicativa	0	9	39	2	
Identificativa	0	0	15	17	
Informativa	6	3	33	83	
Sugestiva	0	0	23	3	
Sem legenda	9	18	93	12	
Género fotojornalístico					392
Desporto – Ação desportiva	0	0	1	15	
Desporto – Feature desporto	0	0	1	1	
Feature de animais	0	0	0	0	
Feature interesse humano	0	9	19	4	
Feature interesse pictográfico	0	1	17	0	
Foto notícia – General News	4	10	86	53	

Foto notícia – Spot News	0	5	50	25	
Foto documental	0	0	2	0	
Fotografia de Paisagem natural	6	1	3	0	
Fotografia de Paisagem urbana	0	0	2	1	
Fotomontagem	0	0	3	5	
Hist. Fotos – Foto ensaio	0	0	0	0	
Hist. Fotos – Fotorreportagem	0	1	0	0	
Ilustração fotográfica	2	4	8	1	
Retrato – Mug Shot	3	3	30	1	
Retrato – Retrato ambiente	1	6	8	0	
Foco					387 desvio
Ângulo	0	0	0	1	
Choque visual	0	0	3	0	
Contraste cromático	7	5	49	19	
Contraste luz-sombra	0	3	23	2	
Contraste nítido-desfoque	0	1	10	6	
Espaço entre objeto-observador	0	0	1	0	
Incongruência	0	7	24	18	
Intensidade estímulos	1	3	12	16	
Isolamento	1	1	6	0	
Objeto/pessoa fotografada	7	17	97	41	
Reflexo	0	1	0	0	
Repetição	0	2	3	0	
Composição					390 desvio
Assimétrica	6	14	80	46	
Motivo ao centro	9	23	126	43	
Regra dos terços	1	3	24	15	
Plano					390 desvio
Geral	4	4	13	3	
Conjunto	2	12	71	40	
Médio	0	3	51	35	
Americano	4	10	20	12	
Próximo	6	6	45	10	
Grande	0	4	31	2	
Pormenor	0	1	0	1	
Ângulo					390 desvio
Contrapicado	1	1	10	2	
Normal	10	36	191	94	
Picado	5	3	29	8	
Observações					331 obs
Desfoque	0	1	8	0	

	“Falsa foto”	0	0	1	16
	“Foto cedida”	0	0	0	21
	Foto já usada	1	2	5	4
	Iluminação	0	0	2	0
	Legenda	0	0	3	0
	Linhas	1	4	5	0
	Mancha	2	0	7	0
	Movimento	0	0	6	2
	Padrão	0	1	3	0
	PC – Esteticismo	0	0	2	0
	PC – Fotogenia	0	0	4	0
	PC – Objetos	0	2	5	0
	PC - Pose	0	3	0	0
	PC – Sintaxe: conjunto fotos	4	3	34	50
	PC – Sintaxe: fotomontagem	0	0	2	2
	PC – Sintaxe: justapostas	0	0	0	38
	PC – Truncagem	3	1	30	18
	Perspetiva/ ângulo	0	0	6	0
	Profundidade de campo	0	3	4	1
	R. espaço-tempo: futuro	0	1	0	0
	R. espaço-tempo: passado	0	0	2	0
	R. espaço-tempo: psicológico	0	0	0	0
	Relação figura fundo	0	2	9	0
	Reflexo	0	0	2	0
	Semelhança/contraste	0	1	4	0
	Texturas	0	0	1	0

Número total de fotografias	16	40	231	141
-----------------------------	----	----	-----	-----

Anexo IX – Grelha resumo das respostas padrão

Anexo IX.I – Grelha resumo das respostas padrão por ano

Resumo das respostas padrão – anos: 2009, 2011 e 2013				
	Três anos	2009	2011	2013
Nº de fotos por página	Mais fotos	Três fotos	Três fotos	Mais
Relação foto/manchete	Não	Não	Não	Não
Página de desenvolvimento	2-10	Outra	2-10	2-10
Género da peça	Notícia	Balanço em fotos	Balanço	Notícia
Dimensão	Mais pequena	Mais pequena	Mais pequena	Mais pequena
Cor	Sim	Sim	Sim	Sim
Autor	Sim	Sim	Sim	Não
Fonte	Não identificada	Não identificada	Não identificada	Não identificada
Tema	Morte, desporto, crise	Catástrofe natural, figura pública, desporto	Morte, crime/irregularidades, figura pública	Desporto, não identificado, morte
Geografia	Não identificado	Europa	Não identificado	Europa
Tempo	Arquivo	Arquivo	Arquivo	Atual
Legenda	Sem legenda	Informativa	Sem legenda	Informativa
Género fotojornalístico	General news	Spot news	General news	General news
Foco	Objeto/pessoa fotografada	Objeto/pessoa fotografada	Objeto/pessoa fotografada	Objeto/pessoa fotografada
Composição	Motivo ao centro	Assimétrica	Motivo ao centro	Motivo ao centro
Plano	Conjunto	Conjunto	Próximo	Médio
Ângulo	Normal	Normal	Normal	Normal
Observações	PC: Sintaxe – Conjunto de fotos	PC: Sintaxe – Conjunto de fotos	PC: Sintaxe – Conjunto de fotos	PC: Sintaxe – Conjunto de fotos

Anexo IX.II – Grelha resumo das respostas padrão por jornal

Resumo das respostas padrão: Sol (S), Expresso (E), Público (P) e Correio da Manhã (CM)				
	S	E	P	CM
Nº de fotos por página	Três	Uma	Três	Mais
Relação foto/manchete	Não	Não	Não	Não
Página de desenvolvimento	2-10	Outra	Outra	2-10
Género da peça	Notícia	Reportagem	Balanço em fotos	Notícia
Secção	Mundo real	Figura nacional	Destaque	Atualidade
Dimensão	Mais pequena	Mais pequena	Mais pequena	Mais pequena
Cor	Sim	Sim	Sim	Sim
Autor	Não	Sim/ não	Sim	Sim
Fonte	Não identificado	Não identificado	Não identificado	Não identificado
Tema	Portugal, política nacional, banca/economia, media	Desporto, crise, arquitetura	Morte, crise, política internacional, conflitos	Desporto, não identificado, crime/ irregularidades
Geografia	Europa	Não identificado	Não identificado	Europa
Tempo	Não identificado	Arquivo	Arquivo	Atual
Legenda	Sem legenda	Sem legenda	Sem legenda	Informativa
Género fotojornalístico	Paisagem natural	General news	General news	General news
Foco	Objeto/pessoa fotografada	Objeto/pessoa fotografada	Objeto/pessoa fotografada	Objeto/pessoa fotografada
Composição	Motivo ao centro	Motivo ao centro	Motivo ao centro	Assimétrica
Plano	Próximo	Conjunto	Conjunto	Conjunto
Ângulo	Normal	Normal	Normal	Normal
Observações	PC: sintaxe – conjunto de fotos	Linhas	PC: sintaxe – conjunto de fotos	PC: sintaxe – conjunto de fotos